
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى
المسرح
الراقص
تأليف : يوخن شميت
نوربرت سيرفوس
جرت فايجلت
ترجمة : مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة وتقديم : أ. د. منى أبو سنه



ترجمة العنوان الأصلى للكتاب

بينـا بـاوش

مســرح فوبرتــال الراقــص

أو

فن تدريب سمكة زينة

رحلات فى عالم الرقص

تأليـــف : يوخن شميت
نوربرت سيرفوس
جرت فايجلت

ترجمــة : قسم اللغة الانجليزية
فيفيان فايز مينا
رباب صبرى حجازى
مارى إدوارد نصيف
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ د . منى أبو سنه

تصميم وتنفيذ : أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

Norbert Servos
Gert Weigelt
(Photography)

PINA BAUSCH WUPPERTAL DANCE THEATER

Or

The Art of Training a Goldfish

Excursions into Dance

Translated
from the German by
Patricia Stadie

Ballett-Buhnen-Verlag Koln



صدرت الطبعة الإنجليزية المترجمة عن الألمانية

بعنوان

Pina Baush - The Wuppertal Dance Theater
Or
The Art of Training a Goldfish Excursions into Dance

عن دار نشر ***Ballet-Buhnen - Verlag Koln***

عام ١٩٨٤

وهى الطبعة التى إعتمدتها الترجمة العربية هنا

أؤمن بأن العزلة تنتج الاجترار الذى يؤدى إلى السكون ، فيتخلق السأم وبدوره يولد النعاس ، لذا فالتنشيط والتحفيز يشكلان عندى ضرورة للمقاومة والارتقاء .

ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد صور التنشيط الإبداعى الذى يضعنا فى مواجهة مع تيارات فنون المسرح المتعددة ، حتى لا يبتلعنا تيار محدد ، أو نصبح أسرى الاستذكار بدلاً من أن نكون دعاة إبداع دائم .

كان ومازال همى أن نجرى الحوار ، لا أن نتلقى ، نتعرف وندرك ، لا أن يملى علينا ، وفى رأيى أن صيغة التقوقع لا تجدى ، وكذلك التلقى السالب لا ينفع ، ولاشك أن بانوراما المسرح العالمى التى يتيحها المهرجان تفتح آفاقاً متنوعة لتجارب فكرية وجمالية ، تحرك طاقات الإبداع ، وتعمق المعارف .

وفى تصورى أن المهرجان يكثف ولا يختزل ، يطرح ولا يفرض ، يستعرض أساليب للإيحاء ، وليس للنقل ، وعلى المبدعين فى مسرحنا أن يحسموا خيارهم .

إن هذه الدوره السابعه للمهرجان تفتح مجالاً جديداً هو مسرح الشرق بترجمة مجموعة من الدراسات والنصوص ضمن إصدارات هذا العام ، وقد طلبت من إدارة المهرجان دعوة بعض الفرق التى تجسد إستلهامات هذا المسرح ، ليجرى الحوار كاملاً ، ولتتحقق الفعالية فى صورتها المؤثرة .

فاروق حسنى
وزير الثقافة



تعد علاقة المسرح العربى عموما بمسرح الشرق ، وتحديداً المسرح الصينى والهندى واليابانى علاقة شاحبة ، ورغم أن المواجهة بين العالم العربى والعالم الاوروبى والغربى اتسمت فى تاريخها بمظاهر متعددة من الصراع ، ورغم أن خطاب التأصيل للمسرح العربى على اختلاف توجهاته يؤكد على ضرورة القطع مع المسرح الغربى ومرتكزاته ، الا أنه لم تكن هناك مقاربات من مسرح الشرق ، سواء من جانب المؤسسات الثقافية والعلمية ، فى شكل بعثات دراسية أو زيارات ميدانية ، أو استقدام لفرق مسرحية ، أو حتى من جانب نخبة الثقافة العالمة ، بطرح التكوين المعرفى عن هذا المسرح فى صياغاته المتعددة بترجمة إبداعَاته وتنظيراته .

ومن الملاحظ أن خطاب التأصيل للمسرح العربى كان يبشر بميلاد شكل مسرحى عربى مغاير للمسرح الغربى ، لكن ولادة هذا الشكل ارتبطت بمنهج اركيولوجى ، يسعى إلى نفى واستبعاد واقصاء المسرح الغربى ، واستحضار كل ما تحويه الحفريات التراثية فى محاولة لاستلهامها ، رغم الانقطاع الذى حدث لها ، وذلك وفق تصور يرى توليد شكل مسرحى عربى فى بوتقة مغلقة ، ويلقى على التراث عبء التأسيس ، بتوجه سوسيولوجى تحريرى مناهض للهيمنة والتبعية والإلحاق ، واكتفت خطابات التأصيل فى مواجهتها للمسرح الغربى بأن راحت تفتش عن ظواهر جنينية للمسرح ، وتظاهرات شعبية ، ورصيد فنون الفرجة فى التراث العربى ، كمحاولة لرفضها تقليد المسرح الغربى ، تأكيداً لهوية المسرح العربى المنشود ، دون البحث عن تفاعل مع ثقافات أخرى لاستلهام البديل .

لكن كان هناك ضمن خطابات التأصيل للمسرح العربى على تعددها خطابان أشارا إلى مسرح الشرق ، وهما شريف خزندار حيث دعى فى خطابه للتأصيل إلى

التوجه والاستلهام من مسرح الشرق بإعتباره أقرب ما يكون إلى ما يتطلع المسرح العربي أن يكون ، إنما هو في الشرق لا في الغرب ، ففي آسيا .. وفي الهند بالتحديد شكل من المسرح أقرب ما يكون إلى المسرح الشامل الذى يبحث عنه الغرب .. هذا المسرح هو الذى يجب أن يكون مسرحنا المنشود .

وخطاب التأصيل الثانى الذى نبه إلى مسرح الشرق كان للدكتور على الراعى . الذى جاء كحصاد متابعته بالمشاهدة لعروض آسيوية شاهدت ، اذاك عروض الكابوكى وادركت كم قريبة من روح المسرح الشعبى الذى جذب شعبنا دائما فى صور مختلفة ، وفى المسرح الغنائى الذى عمل من أجله سلامه حجازى ، و سيد درويش ... وفى مسرحيات على الكسار و مسرحيات الريحانى الاستعراضية .

ويحدد د. على الراعى السمة المميزة لهذه العروض معلقاً على مشاهداته بعد مشاهدة هذا البالي الشرقى الفاتن بدا لى الباليه فى الغرب مجرد شظية من مرآة سحرية صافية الأديم ، يستطيع الجسم البشرى على سطحها أن يشكل أشكالاً لا تنتهى ويعبر بها تعبيرات بالغة الرقة والعمق ، وتخلف لدى من مشاهدتى ، إن المسرح الذى يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزوعه من شجرة سامقة هى شجرة فنون العرض ، أو شجرة المسرح الشامل ، وأننا إذا أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر فى الناس حقاً ، ويصدر عنهم فى الوقت ذاته ، فلابد من عودة النظرة الكلية إلى العروض المسرحية ولابد من التمسك بفكرة أن المسرح ليس الكلمة فقط بل فى كل ما يؤدى فى مساحة معينه من حركات وأصوات وغناء وموسيقى .

ويكاد يتفق د. الراعى مع جون جاكو فى استقرائه لمسارح آسيا حيث أكد جاكو اننا نستطيع أن نقول انه حتى فى مسارح آسيا ذات التعبير الأدبى العالى نادراً ما تغيب الموسيقى والتمثيل الصامت والرقص ، حيث يشكلون عنصراً لا غنى عنه للعرض ككل ، لدرجة انهم ينافسون الحوار الكلامى فى الأهمية فى بعض الأشكال الدرامية ... فالسمة الأولى المشتركة بين معظم المسارح التراثية فى آسيا – أن لم يكن كلها – هى التأليف بين الوسائل الفنية .

لكن يبدو أن تأثير هذين الخطابين العربيين كان محدوداً ، وأيضاً دون سند من ترجمات ودراسات مستفيضة أو مشاهدات واستقراء لعروض مسرحية تزكى التفاعل وتحقق البديل المنشود فى خطاب التأصيل .

ولا شك أن اهتمام هيئة اليونسكو بدعم مشروع الهيئة العالمية للمسرح فى باريس على إقامة مهرجان مسرح الامم الذى باشر نشاطه بين عامى ١٩٥٧، ١٩٧٢ يعكس الإيمان بفعالية حوار الثقافات ، حيث كان هذا المهرجان ملتقى للإبداعات المسرحية الغربية ، وإبداعات الفنون الآسيوية والأفريقية والأمريكية ، إذ عرضت أوبرا بكين ، و الكابوكى ، ومسرح الكاتاكالى الهندى . ثم أقيمت عام ١٩٧٦ بالهند الورشة العالمية للمسرح الشعبى فى شانديجره التى سعت إلى تجريب مناهج وتقنيات لنقل السير والأساطير الغربية التقليدية الآسيوية إلى شكل من المسرح الشعبى .

وقد استأثر مسرح الشرق بحيز أوسع من اهتمامات الاسرة المسرحية العالمية ، حيث تزايد اهتمام المسرح الفرنسى خاصة بالتعرف على مسرح الشرق من خلال الترجمات والمهرجانات التى تستقدم عروضه ، ويعترف جون جاكو أن الكتابة الدرامية الشرقية أصبحت مألوفة لدينا ، بعد مرور نصف قرن من الترجمات ، ومن محاولات الإعداد المسرحى للنصوص المسرحية الأدبية ، ومن زيارات الفرق الآسيوية لفرنسا ، وتم ذلك ايضا بفضل لجوء أولئك الذين أرادوا تجديد مسرحنا واطلاقه خارج إطار العلبة الإيطاليه بتحريره من استعباد الإيهام ، وبالتخلى عن المحاكاة المباشرة لكى يستعيد المسرح قيمتـــه ويستعيد التمثيل اسلوبه الفنى إلى تقنيات المسرح الشرقى .

ورغم الاحترازات التى تضمنتها بعض خطابات التأصيل للمسرح العربى من خطر الوقوع فى الشكلية أو التزيين ورش الأصباغ والترميم عند استلهام التراث، فإنه لم تتسع مساحة التعرف على نماذج من مسارح الثقافات الاخرى غير المسرح الغربى ، باعتبار أن التعدد الثقافى أمر جوهرى ينبغى البحث عن ثوابته والتعرف على تجلياته .

فالمسرح كفن – يعكس عذاب الخيال الانسانى فى نبله الحقيقى – إنما يسعى إلى خيارات حياتيه ، بعيدة عن الفساد والخداع أو السيطرة والاستعباد والهيمنة .

كما أن مواجهة الخصوصيات الثقافية للنمذجة المهاجمة المسيطرة ، والاجتياح ذى الطابع الإرغامى ، لا يعنى انغلاقاً على الماضى ، أو انغلاقاً عمن حولنا ، وإنما يعنى تفتحاً متنوعاً خلاقاً لإنماء الذات دون أن تغترب ، فسؤال الحضور الثقافى يستوجب ضرورة توفر إدراك الحس التاريخى بالتراث ، دون أن يصبح

وثيقة حلول تفصلنا عن أبداعاتنا وتقطع حواراتنا مع الغير أو مع مستجدات حياتنا ، وتؤكد الإنحباس فى وعاء زجاجى مغلق لإستيلاد الغائب .

لذلك كله فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى انطلاقاً من إيمان تعميق رسالته بإثراء الخيال المسرحى ، فإنه يطرح ترجمات لمجموعة من الدراسات التى تتناول مسرح الشرق ، إلى جانب مختارات من نصوص هذا المسرح ، كما يستقدم فرقاً تتخذ من التجريب على تقنيات ذلك المسرح توجهاً لإبداع جديد ، وفى ذات الوقت يطرح أيضا مجموعة من الترجمات لدراسات المسرح الغربى ونصوصه الجديده ، سعياً لنتوجه إلى ما لم يوجه إليه النظر بعد ، دون أن يحتجزنا شىء عن المغامرة والحوار ، ودون الرغبة فى التماهى والاستنساخ .

ويبقى الاعتراف بالفضل لصاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة الذى يحرص على أن يستكمل هذا المهرجان ملامحه الأساسية كمؤسسة ثقافية تنشط الإبداع المسرحى وتحفز الخيال وتدعو للحوار وتعمق المعارف .

أ . د . فوزى فهمى
رئيس المهرجان

تقديــــم

اشكالية المسرح الراقص

أود أن أقدم هذا الكتاب عن مسرح فوبرتال الراقص إلى القارىء العربى من خلال اشكالية . والاشكالية تنطوى على تناقض . فما هو هذا التناقض ؟

الجواب عن هذا السؤال يستلزم عرضا موجزاً لظاهرة المسرح الراقص باعتبارها ظاهرة حضارية اتخذت لها مكانا فى المجتمعات المتقدمة علميا وتكنولوجيا ، وأعنى بها المجتمعات الأوروبية والأمريكية . إن المصطلحات الواردة فى هذا الكتاب مثل Tanz Theater (بالالمانية) ، Dance Theater (بالانجليزية) ، Theatre de Dance (بالفرنسية) ، تعنى مرادفاً عربياً واحداً ، اصطلح على ترجمته بـ المسرح الراقص . وترتبط بـ المسرح الراقص الاسماء الآتية : جورج بالونشين George Balanchine ، وكورت يوس Kurt Joss ، مارتا جراهام Martha Graham ، وميرس كننجهام Merce Cunningham ، وبينا باوش Pina Bausch ، ونوربرت سرفوس Norbert Servos أحد مؤلفى هذا الكتاب . إن هذه الاسماء لرواد المسرح الراقص . قد أحدثت تحولاً جذرياً فى مسار المسرح العالمى برمته منذ بزوغ ما أطلق عليه مسرح العبث فى مطلع الخمسينات . ويعد هذا التحول بمثابة ثورة ثقافية فى مجال الفن المسرحى من حيث أن المسرح الراقص يعد محصلة لتيارات المسرح اللاأرسطى التى سادت أوروبا وأمريكا منذ بدايات القرن، ومن أهمها مسرح برشت الملحمى ومسرح العبث . ويمثل المسرح الراقص النقلة الكيفية من المسرح الأرسطى عبر المسرح اللاأرسطى وصولا إلى ما أطلقت عليه مسرح

ما بعد اللاأرسطى Post Non-Aristotelian . ومعيار هذه التسمية فى تقديرى مردود إلى جوهر المسرح الراقص ، وأعنى بـ قضية الجسد من حيث أنه يعبر عن وحدة الكيان الانسانى ، بمعنى وحدة الجسم والعقل ، كما تتجسد فى الوحدة بين المرأة والرجل .

وقضية الجسد فى المسرح الراقص تمثل اشكالية رئيسية تنطوى على تناقض . وهذا التناقض كامن فى ان الجسد فى المسرح الراقص متناول على أنه ذات وموضوع فى آن واحد . فالجسد من حيث هو ذات عارفة ، يمتلك القدرة على اكتشاف العالم وفهمه فهماً ناقداً استناداً إلى الوحدة بين العقل والحواس ، وذلك من أجل تغيير هذا العالم وأنسنته ، وهذا الجسد هو فى نفس الوقت أداة لهذه المعرفة ووسيلة لتحقيق التغيير المنشود . وجوهر هذا التغيير المنشود هو تحرير الجسد ، الذى يعد العقل جزءً منه ، ومن المحرمات الثقافيـــة التى فرضها المجتمع على الانسان عبر قرون طويلة من تاريخ الحضارة الانسانية . وبعبارة أخرى ، يختزل المسرح الراقص تاريخ الحضارة فى تاريخ الجسد . وتستند هذه الرؤية إلى أن الجسد كان دائما هو محور تطور الحضارة سلبا وايجابا . فالمحرمات الثقافية التى افرزها المجتمع لحماية نفسه من الانهيار اتخذت الجسد محوراً لها . لذلك فإنه يصبح من المنطقى ان يتحول الجسد من أداة للقهر والعدوانية إلى أداة للتحرر والسلام . ويأتى فى مقدمة هذه المحرمات الثقافية القسمة الثنائية بين الرجل والمرأة التى ابتكرتها الثقافة الذكورية فى المجتمعات البطريوكية (الأبوية) والتى تفرض سلطة الرجل بإعتبارها ذاتا متحررة على المرأة باعتبارها موضوعا تابعا للرجل .

ويطرح المسرح الراقص هـذه القسمة الثنائية كنموذج للمجتمع الرأسمالى المعاصر فى كل مستوياته الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية من منظور انسانى ينشد تجاوز هذه القسمة من أجل تحقيق السعادة للبشر . وفى هذا الاطار يلتزم المسرح الراقص برؤية ناقدة للمجتمع الرأسمالى الذى يكرس هذه القسمة الثنائية بتحويل الانسان ، وبالذات المرأة ، إلى سلعة .

ومن هذه الزاوية اطلقت على المسرح الراقص مسرح مابعد اللاأرسطى . إن المسرح الأرسطى واللاأرسطى يتفقان فى شىء جوهرى يميزهما عن المسرح الراقص ، أى عما بعد اللاأرسطى . وهو أنهما يحافظان على ثنائية الجسم والعقل ويكرسان القسمة الثنائية بين المرأة والرجل على الرغم من اختلاف الرؤيـة

والغايـة . فالمسرح الأرسطى منذ نشأته يسعى إلى تكريس المحرمات الثقافية من خلال المحافظة على الوضع الراهن بدعوى انه يحقق الخير الأسمى أو الخير المطلق على حد تعبير أرسطو . ويسعى المسرح الارسطى إلى تحقيق هذه الغاية من خلال استخدام الجسد كوسيلة لتثبيت النظام القاهر للجسد . أما المسرح اللاأرسطى ، وإن كان ينشد تجاوز الوضع الراهن وتغييره ، سواء فى مسرح برشت الاشتراكى أو فى مسرح يونسكو وبيكيت ، إلا أنه يعلى من شأن ثنائية العقل والجسد ، إما لصالح العقل كما فـى مسرح برشت وإما لصالح الحواس كما فـى مسرح العـبث ، وبالذات عند يونسكو وبيكيت . والنتيجة المنطقية لهذه الثنائية تكرس القسمة الثنائية بين الرجل والمرأة .

أما المسرح الراقص فإنه يسعى إلى تعرية الوضع القائم بكل أبنيته القاهرة للجسد من خلال توجيه النقد اللاذع إلى نسق القيم اللاإنسانى . وفى مقدمة هذا النسق يأتى مفهوم الأنوثة وما يقابله من مفهوم الرجولة ، وذلك من خلال العودة إلى خبرات الطفولة التى تتسم بالبراءة والنقاء وعدم التلوث بنسق القيم اللاإنسانى .

وحيث أن المسرح الراقص محوره تحرير الجسد ، فإنه يطرح على المتفرج شكلاً جديداً لا يعتمد على السرد القائم على التسلسل المنطقى للأحداث ، بل يعتمد شكل من اشكال الـ كولاج لنماذج وانماط اجتماعية يقدمها بأسلوب ساخر. وبناء عليه يفرض المسرح الراقص على المتفرج نوعاً جديداً من التلقى قائماً على ايجاد العلاقة بين النماذج والانماط المعروضة والواقع الذى تعبر عنه بشكل ساخر يخلو تماما من الكلام فى معظم العروض ويعتمد اعتمادا مطلقا على التعبير الجسدى الراقص .

وقد يختلط الأمر على البعض فيتصور أن المسرح الراقص هو نوع من انواع المسرح الاستعراضى أو مسرح الريفى revue أو باختصار ، المسرح الذى فيه رقص . وبذلك يرتبط المسرح الراقص فى ذهن البعض بمسرح الرقص الحديث أو الرقص المعاصر بينما هو مختلف تماما عن كليهما .

فالمسرح الراقص مسرح درامى فى المقام الأول ، بيد أن الذى يميزه عن الدراما بشكلها التقليدى والحديث هو ان المسرح الراقص يختزل الدراما فى التعبير الجسدى الراقص الذى يعتمد على الجسد مستعرضا بذلك تاريخ الجسد ورموزه

وإيماءاته باعتباره عالماً مغرفيا قائما بذاته وكياناً مستقلاً . ومن هذه الزاوية يرتبط المسرح الراقص بجذور المسرح الغريزى القائم على الطقوس البدائية . وقد تبدو ثمة مفارقة ، ونحن على اعتاب القرن الواحد والعشرين أن يرتد مسرح نهاية القرن العشرين إلى الجذور البدائية للمسرح بهدف التجريب والتطوير ولطرح شكل جديد للفن المسرحى . بيد ان العودة إلى الجذور ليست بالضرورة ارتداداً إلى الماضى أو تعبيرا عن ردة فنية . وانما الهدف من العودة إلى الجذور هو البحث عن مادة خام جديدة للإبداع المسرحى فى اطار رؤية مستقبلية تنشر تجاوز الواقع من أجل تغييره وأنسنته وفى هذا الإطار يحول المسرح الراقص المادة الخام إلى مادة درامية من خلال جسد المؤدى على المسرح ووجوده فى الفضاء المسرحى بمختلف أنواعه الحركى والصوتى والادائى . ومن ثم تعتمد عروض المسرح الراقص على التجارب الشخصية للمؤدين من حيث أنها تشكل المادة الخام للعرض محققة بذلك الوحدة الفنية والانسانية بين كل من المصمم والمخرج والمؤدى ، وبين كل هؤلاء والمتفرج .

يتضح من هذا العرض الموجز أن المسرح الراقص ، باعتباره ظاهرة حضارية ، يعد من أهم إفرازات حركة تحرير المرأة التى سادت المجتمعات الأوروبية والأمريكية منذ الستينات وحتى اليوم والتى تتمحور حول الوعى بكل أشكال قهر المرأة على أساس جنسها الأنثوى وباعتبارها جنساً أدنى من الرجل . وفى تقديرى أن هذا الوعى الذى افرزته حركة تحرير المرأة بكل فصائلها ، هى المحصلة الحضارية لحركة التنوير فى القرن الثامن عشر التى دعت إلى تحرير العقل من كل سلطان ماعدا سلطان العقل . ومن ثم أعطيت مشروعية للعقل لنقد الوضع القائم ، وإن كانت لم تلزم العقل بتغيير الواقع . وجاءت حركة تحرير المرأة مجاوزة للتنوير من خلال نقد المجتمع البطريركى (الأبوى) الذى يمارس القهر ضد المرأة بتحويل جسدها إلى سلعة .

هذا من الناحية الفكرية ، أما من الناحية الفنية فإن السخرية اللاذعة التى يوجهها المسرح الراقص إلى المجتمع تمتد إلى الفن المسرحى نفسه بكل اشكاله ومدارسه فيصبح المسرح مادة للتمسرح theatralisation فى المسرح الراقص . وبذلك يعد المسرح الراقص نموذجاً للتجريب من حيث أنه يتجاوز كل المحرمات الثقافية بما فيها التقاليد المسرحية التى تنطوى على قيم تعيق تحرر الانسان .

وهذا يردنا إلى السؤال المثار فى البداية عن التناقض الكامن فى اشكالية المسرح الراقص التى يواجهها القارىء والمتفرج العربى . فالتناقض يكمن فى أن العالم العربى لم يمر بالحركتين الحضاريتين اللتين تمثلان الأساس الفكرى والفنى للمسرح الراقص ، وأعنى بهما حركة التنوير فى القرن الثامن عشر وحركة تحرير المرأة فى القرن العشرين .

والسؤال الآن :

هل في الامكان ان يتمثل المتفرج العربى المسرح الراقص ، أحد منجزات الحضارة الأوروبية ، دون المرور بحركة التنوير وحركة تحرير المرأة ؟

فى عبارة أخرى ، هل فى الامكان رفع التناقض الكامن فى اشكالية المسرح الراقص ؟

ان هذا الكتاب لا يطرح اجابة مباشرة عن هذا السؤال ، بل يطرح سؤالاً أخر هو : كيف تحول المسرح الراقص من اسم لفرقة مسرحية هى مسرح فوبرتال الذى تزعمته بينا باوش ، إلى اسم يطلق على اتجاه فنى تبناه العديد من الفرق المسرحية فى أوروبا وأمريكا ؟ أو بالأدق ، كيف استطاعت فرقة مسرحية متواضعة ان تؤسس تياراً مسرحياً استطاع ان يحدث تأثيراً عميقاً فى الفن المسرحى برمته .

ان الجواب عن هذا السؤال يطرح بأسلوب غير مباشر ، حل الاشكالية السالفة الذكر . فعلى القارىء ان يبحث وينقب بين سطور هذا الكتاب عن الحلقة المفقودة فى الثقافة العربية المسئولة عن الفجوة الحضارية التى احدثت التناقض الكامن فى الاشكالية ، عله يجد بنفسه حل الاشكالية من خلال مقولة الفيلسوف كانط الشهيرة وهى كن جريئاً فى إعمال عقلك .

ا.د. منى ابو سنة



تمهيـــد

بينا باوش – مصدر إزعاج دائم

تختلف الآراء حول بينا باوش Pina Bausch . ربما تسمح أعمال مصممى الرقص الآخرين مثل جورج بالانشين George Balanchine أو جيرومى روبنز Je-rome Robbins أو مرس كاننجهام Merce Cunningham أو هانس فان ماسن Hans Van Manen للمشاهد أن يبقى محايداً و أن يكتم حكمه أو أن يستنتج أن هذا النوع من الباليه أو المسرح الراقص لا تأثير له عليه ولا يهمه فى شىء . إنه لا يستطيع أن يفهم منه شيئاً . أما أعمال بينا باوش فإنها لا تسمح بأى موقف وسط . فإما أن يحب المرء أعمالها أو يكرهها وإما أن يمتدحها أو يعارضها ، ولكن لا يستطيع أحد على الإطلاق أن يبقى غير متأثراً بها أو غير مكترثاً بها. إن مقطوعات بينا باوش تفرض على المرء أن يتخذ موقفاً ما إما بالموافقة أو بالرفض (وربما يكون الهجوم العنيف الذى يظهره هؤلاء الذين يرفضون بعناد ذى اللحية الزرقاء مبعثه أن هناك مقطوعات تجرحهم بشكل أعمق مما يقرون حتى لأنفسهم .

فى تقديرى أن ثمة سببين رئيسيين للإرتباك الذى تحدثه مقطوعات بينا باوش الراقصة . أولهما هو إختيارها للموضوع . فكل مقطوعاتها تكاد تبحث فى تلك القضايا الأساسية الخاصة بالوجود الإنسانى وهى قضايا يفكر فيها كل إنسان من وقت لآخر ولايغفلها إلا إذا كان وجوده مجرد وجود بهيمى . فهى موضوعات تتناول الحب والخوف ، والاشتياق والوحدة ، والإحباط والرعب ، وإستغلال الإنسان لأخيه الإنسان (خاصة إستغلال الرجل للمرأة فى عالم صنع ليتوافق مع

أفكار الرجل) ، والتذكر والنسيان – إنها رقصات تدرك مصاعب تعايش الإنسان مع أخيه الإنسان وتبحث عن طرق للتقريب بين فردين (أو أكثر) . إنها تبدأ بنوع من الإصرار الشجاع ، الذى يصر على إستحداث لغة يمكن بها تحقيق نوعاً من التواصل الذى فشلت فى توفيره كل اللغات وصيغ الحديث التى أستخدمت حتى الآن . وإذا كان البعض يحاول أن يبرهن على أن كل ما تحققه هذه الرقصات ما هو إلا صرخات مدوية ،فإن ذلك لا يزعجنى لأن الأعمال الفنية التى تصرخ بصوت عال يكفى لإخراج الناس من سباتها هى أعمال نادرة للغاية .

يمثل مضمون مقطوعات باوش أحد سببين للإرتباك الهائل التى تحدثه بين المتفرجين ، بينما يكمن السبب الآخر فى القوة التى تطرح بها باوش تساؤلاتها الوجودية أو الاجتماعية أو الجمالية . إن باوش لا تخفف من حدة الصراعات التى تطرحها فى مقطوعاتها ولا تبسطها بل تقدمها كاملة كما هى . إنها تذكر الجميع دائما بما فى ذلك نقادها بعدم أهليتهم وهى لذلك تعتبر إزعاج دائم لهم لا يتوانى عن الدعوة للتخلى عن الروتين والبلادة والتخلص من الفتور والبدء فى الثقة بالآخرين وإحترامهم والإهتمام بهم بإعتبارهم شركاء ورفقاء .

إن مفهوم الخوف هو أول ما يواجهه المرء عندما يشرع فى إنجاز أعمال باوش . إن الخوف يعد أحد المشاكل الرئيسية فى عصرنا هو أيضاً الموضوع الرئيسى فى أعمال باوش . إن الخوف الذى تصوره شخوص باوش خوف يصيب بالشلل ويثير العدوانية . إنه خوف من أن يكشف المرء عن ذاته أو أن يجد نفسه دون حماية أمام شريك لا يستطيع المرء أن يأمن ردود أفعاله لأنه ربما يبدأ بالهجوم عليه بسبب خوفه أيضاً .

ستوديو فولكوانج للرقص Folkwang Dance Studio المعزول الذى كانت تديره قبل أن يتعاقد معها آرنو فوستنهوفر Arno WUSTENHOFER فى بداية موسم ١٩٧٣ / ١٩٧٤ فى فوبرتال Wuppertal) ،كانت مقطوعة فى رياح الزمن In the Wind of Time ، وهى أول مقطوعة لبينا باوش تحدث ضجة (وقد حصلت على الجائزة الأولى فى مسابقة تصميم الرقص فى عام ١٩٦٩ من أكاديمية الرقص الدولية بكولونيا Cologne) وهى مصممة تصميماً رائعاً ولكنها خلت من الإهتمام بالواقع. تظهر تابلوهات التعبير الجسدى الجريئة التى كثيراً ما كانت تروى قصتين فى آن واحد والتى كان يؤديها الراقصون بحماس بالغ ينم عن موهبة تصميم عظيمة ،

ولكنها موهبة كانت حتى ذلك الوقت تفتقر إلى مضمون إلى الحد الذى بدت فيه مجرد تجميع أو تنويع على ما كانت قد تعلمته من كورت يوس Kurt Joss ، وهانس تسون Hans Zullig ولوكاس هوفنج Lucas Hoving وجين سيبرون Jean Cebron فى إسين Essen ومن أنتونى تيودور Antony Tudor وخوسيه ليمون Jose Limon وبول تايلور Paul Taylor فى نيويورك .

جاءت أولى خطوات بينا باوش نحو إتجاه شخصى جديد فى فوبرتال بينما كانت لا تزال فى فولكوانج فى إسين . و بعد فوزها بجائزة التصميم فى كولونيا مباشرة قدمت بينا باوش مقطوعة صغيرة بإسم بعد الصفر After Zero فى عرض مدرسى صباحى فى إسين فيردن Essen werden فى ربيع عام ١٩٧٠ وقد جاء إسم المقطوعة ليعلن عن التحول القاطع الذى حدث فى باوش حيث أنكرت إيمانها بمفردات الرقص الحديث الكلاسيكى وهى المفردات التى كانت ظاهرة بوضوح فى مقطوعة فى رياح الزمن والتى إستخدمت فيها حركات كبوت Ka-put المنحنية المستهلكة التى يبدو فيها الراقصين مثل الهياكل العظمية وكأنهم من مخلفات حرب ما أو كارثة ذرية ما .

وقد أستمر هذا الإتجاه فى مقطوعات بينا باوش الأولى لمسرح المدينة Stadt-theater فى عام ١٩٧١ حيث كان آرنو فوستنهوفر قد دعاها للإشتراك فى مهرجان مدينة فوبرتال لعام ١٩٧١ كضيفة (ولتتسابق مع إيفان ستيك Ivan set-tic الذى كان وقتذاك مديراً لفرقه الباليه فى فوبرتال وكان جونتر بكّر Gunther Becker قد أعطاه نفس المقطوعة الموسيقية التى كانت باوش تستخدمها فى رقصاتها) فى أفعال للراقصين Actions for Dancers جعلت باوش راقصيها يتعثرون كالوحوش فى كل مكان على المسرح بينما أطرافهم منحنية وملتوية ومدلاة كأنهم أعضاء مجتمع ولد مشوهاً فيمثلون بذلك صورة كاريكاتورية لشكل الراقص العادى وكأنهم هنا يسخرون منه كما لو كان مزحة سخيفة .

فى أفعال للراقصين التى تم تأليفها قبل أن تتعاقد باوش للعمل فى فوبرتال بسنتين نجد لأول مرة أن هناك عناصر لا تنتمى للرقص وهى تحديداً العناصر المسرحية الواقعية التى أخذت تتسلل إلى أعمالها أو العناصر المتعلقة بنظرية الرقص التى أخذت تقوضها منذ ذلك الوقت . تدور الأحداث حول فتاة تستلقى دون حركة فى كفن على فراش مستشفى أبيض حيث يتسلق هذا الفراش جميع

راقصى الفرقة فيما بعد ويختلط رمز المرض والموت مع مزحة أحد الطلبة ويتداخل معها .

يبدو من ذلك إذاً إنه منذ بدء عملها فى فوبرتال أخذت باوش تتبنى أفكاراً أكثر تقليدية عن مسرح الرقص . إن باوش لم تتمرد على التقاليد حتى فى عمليها اللذين نالا إستحساناً كبيراً وهما تصميم فينو سبيرج Venusberg الراقص فى فاصل باليه تانهويزر Tannhauser لفاجنر wagner والعروض الراقصة لأوبرات جلوك Gluck إيفيجينيا على تاوريس Iphigenia on Tauris و أورفيوس ويوريديس Orpheus and Eurydice بالرغم من كونهما عملين جريئين وأخاذين فى مزجهما للأساطير مع الأفكار الخاصة لمصممة الرقصات أقول أنها فى هذين العملين لم تتمرد على التقليد ولكنها قامت بتوسيعه لتسمح للرقص المعاصر (الذى كان حتى ذلك الوقت نوعاً فنياً أدنى بالرغم من كل الجهود التى بذلتها مارتا جراهام Martha Graham) بأن يصبح وسيلة مناسبة لإعادة سرد أعظم الأفكار فى الأدب العالمى . يعتبر النقاد فريتز Fritz أولى مقطوعات باوش ، التى إستخدمت فيها الصور التعبيرية السريالية لإستحضار مخاوف الطفولة ، ثغرة أو زلة يمكن إلتماس الأعذار لها (على الأقل بعد نجاحها الباهر فى إيفيجينيا التى يعتبرها النقاد الألمان أفضل قطعة رقص لذلك العام) .

هناك عنصر أخير وحاسم يجب أن يضاف إلى صورة بينا باوش كما يراها الجمهور وكما يقدمها هذا الكتاب ويمكن أن نراه من خلال ذلك العرض الذى جاء بين قطعتى جلوك . لقد إستخف النقاد بهذا العرض كثيراً ومزقوه إرباً . فلأول مرة تسمح بينا باوش لراقصيها أن يقوموا بأنفسهم بغناء الأغنيات التى إستخدمتها فى باليه يستغرق ثلاثون دقيقة لأغنية جماهيرية تدعى أوصلك للناصية Ich Bring Dich un die Ecke فبدون غطاء المادة الكلاسيكية الأسطورية نرى هنا ولأول مرة شيئاً سيصبح فيما بعد الفكرة الرئيسية لمقطوعات باوش وهى عالم العلاقات الشخصية غير المريح (العلاقات بين الزوجين) وأسلوب إستخدام و إستغلال الرجل للمرأة . هنا تقوم باوش لأول مرة بنقض الأوهام الخاطئة والكليشيهات حول مشاركة الرجل والمرأة جنسياً وإجتماعياً وتحاول أن تحل محله وعياً جديداً ناقداً . هنا ولأول مرة ينبذ مسرح فوبرتال الراقص وهو الإسم الذى إتخذته لنفسها مجموعة الراقصين الملتفين حول باوش منذ عام ١٩٧٣ ، أفكار الإحترام التقليدية فى الرقص والتصميم والتى كانوا يتقبلونها حتى ذلك الوقت وبدأوا فى تبنى شكل

الرفيو revue التافه ليسمموه بإستخدام تشكيلات الرفيو كطبقة رقيقة للتعبير عن نقدهم الإجتماعى المر .

ومرة أخرى تبقى باوش مكانها كما لو كانت قد غامرت بأكثر مما يجب فيتزامن رفيو الأغنية الجماهيرية الصغيرة مع باليه ل مالر Mahler وهى باليه رائعة من الخارج ولكنها تقليدية فى بنيتها ونظرتها كما يبقى العملين التاليين أيضاً فى إطار الحدود التى يسمح بها هواة الباليه المتشددين لفرقة راقصة . تعتبر أورفيوس يوريديس والقطع التى عرضت فى ليلة سترافنسكى تحت العنوان الشامل طقس الربيع The Rite of Spring هى مجموع ما إستطاعت أن تحققه بينا باوش فى حدود تقاليد الرقص . إنها تصميمات باهرة ورائعة وعروض ممتازة فى إطار نوعها الفنى الخاص (حتى أنه يمكن للمرء أن يتفهم إستياء هؤلاء الذين يستنكرون إبتعاد بينا باوش عن الرقص التقليدى وإقترابها إلى أشكال جديدة مفتوحة وأكثر إرتباطاً بالدراما) .

وأخيراً تترك بينا باوش الأشكال القديمة خلفها ، ولو إلى حين ، فى أمسية بريشت وفايل Brecht / Weill التى أقامتها فى يونيو عام ١٩٧٦ . لقد عقدت الفرق عزمها على نقد وتحسين عالم الرجل بإستخدام أساليب الرفيو بشكل مهيب وغير مكبوح . فى هذه المقطوعة بتوازنها الجرىء بين الباليه والدراما والإستعراض وموقعها الوسط بين الضحك والبكاء تحاول باوش أن تفى بمطالب جمهورها المتحمس ورغبته فى الإستعراض والترفيه لكن دون التخلى مقدار ذرة عن إلتزامها الإنسانى .

ومن هذه اللحظة فصاعداً تأخذ أعمالها كلها فى تقدم فنرى أعمالاً تنم عن ذكاء ودقة وتساؤلات عطوفة حول مصاعب وإمكانيات التعايش البشرى بالإضافة إلى محاولة إيجاد لغة جسدية تستطيع أن تحقق التواصل الشخصى الذى لا تستطيع اللغة وحدها أن تحققه . وأعمال هذه المرحلة هى ذو اللحية الزرقاء Blue beard و تعالى أرقص معى come Dance With Me والأوبريت هجرة ريناتة Renate Enugraates ، ويقودها من يدها إلى القصر Me Takes ber by the Mard وهو نص مبسط لشكسبير ، و كونتاكثوف Kontakthof و ألحان غنائية منفردة Arias ، و أسطورة الطهارة Legend of Chastity و باندونيون Bandoneon و ١٩٨٠ وصولاً إلى فالسات Waltzes و القرنفل Carnations (كما أن هناك عمل آخر لم يحدد إسمه بعد سيعرض قبل إرسال هذا الكتاب للمطبعة) . وبالطبع

تتطلب لغة الجسد الجديدة هذه قواعد جديدة وهى قواعد أخذت تزيد من إستخدام الكلمة المنطوقة كوسيلة فحسب (وهو مالا يعد تناقصاً) . تأخذ باوش فى إدخال اللغة تدريجياً . وتكتسب اللغة والحديث وظيفة جديدة ففى مقطوعات مثل أسطورة العفة و ١٩٨٠ و فالسات – التى تعد توسعات حول قضية جوهرية دقيقة أخذت مصممة الرقصات تطرحها على راقصيها – يتم إستبدال فقرات الرقص الفردية بألحان غنائية منفردة كبيرة كما تتوسع تشكيلات الأداء الموحد القليلة الموجودة لتصبح فقرات من الرفيو مزودة بالفوجو Fugu المنطوقة التى تعبر عن الأفكار الرئيسية فى القطعة .

تمتلىء هذه المقطوعات بالواقعية، على الأقل بالقدر الذى تسمح به خشبة المسرح . إن هذه العلاقة الجديدة بالواقعية هى التى أبعدت بينا باوش شيئاً فشيئاً عن الرقص وهو ما أسف له معجبيها . دائما ما كانت باوش تشك فى جدوى التقنية كهدف فى حد ذاته . وقد شبهت منذ بداياتها الفنية البراعة فى الأداء كهدف فى حد ذاته بقطعة حلوى تترك طعماً مراً فى الفم . صحيح أنها حاولت عدة مرات التحول إلى الخطوات التى تعلمتها سابقاً وكان آخرها فى قهوة مولر Cafe Muller فى صيف ١٩٧٨ ولكن يجب على المرء أن يصدقها عندما تقول أن هذا لم يعد ممكناً وأنها ستشعر بأنها كاذبة لو أنها قامت هذه الأيام بتصميم نوع الرقص التى كانت تصممه منذ خمسة أعوام أو ستة أو حتى عشرة أعوام مضت .

عندما بدأت بينا باوش حياتها الفنية فى فويرتال قالت شيئاً إعتبرته أنا حينذاك موقفاً غريبا من مصممة رقص . قالت إنها لا يعينيها فى المقام الأول كيف يتحرك الناس أو كيف يمشون . لقد كانت تريد أن تعرف ما الذى يحركهم و ما الذى يدور فى داخلهم . إن هذا التصريح يعد بمثابة المفتاح لأعمالها ولتطورها . إن إهتمامها بالناس فى حد ذاتهم ، ليس بإعتبارهم آلات رقص أو حتى ممثلى مسرح هو الذى قادها تدريجياً بعيداً عن مفردات الرقص التى لم تستطيع من خلالها أن تقول ما تريده . وفى النهاية فإن هذا هو ما قادهابعيداً تماماً عن الرقص . وعلى الرغم من ذلك فإنه مهما يحدث فقد تقلدت بينا باوش مكانة هامة فى تاريخ الرقص حيث تحتل المكانه الأولى بين مصممى الرقص الأوربين فى عصرنا الحالى وفى فن الباليه تعد بينا باوش مصممة الرقص الوحيدة المبدعة فى ألمانيا مابعد الحرب العالمية ، التى تسهم إسهاماً هاماً فى تطور هذا النوع الفنى .

وتستكشف بينا باوش حالياً مناطق جديدة خالية من الأمان والحماية نظراً لبعدها عن رفقائها القدامى جنيفر مولر Jenifer Muller أو تويلا شارب Toyla sharp وهى مناطق تقع ما بين الرقص والدراما والفن المرئى والأوبرا والفيلم . إنها لم تتوقف ولم تهدأ . إنها تبحث وتتلمس الطريق أمامها ولا تزال تتحرك . ولا يستطيع أحد ، ولا حتى باوش نفسها ، أن يرى فى الوقت الحالى أين ينتهى الطريق كما لم يتضح بعد مسار الطريق (فربما يعرج بها الطريق مرة أخرى نحو الرقص والباليه) . وربما تبدو الأمور كئيبة . من المحتمل أن تكون الآلة المسرحية التى دفعت باوش فى سنوات معينة إلى إنجازات تفوق القدرات البشرية (حتى من ناحية الكم) هى نفسها التى فى طريقها لأرهاقها الأن .

يوخين شميت

Jochen Schmmidt



مقدمـــة

الرقص والتحرير

كيف نسمع أنفسنا فى بادىء الأمر ؟ نسمعها فى صورة غناء لأنفسنا لا نهاية له ورقص . وهما شيئان لا يزالان مجهولين . ولا حياة لهما فى ذاتهما . ولم يتخذ أشكالاً محددة مع إمتلاكهما سحر البداية الأصلية . إلا أن أول من إقترب منهما وجد الأمر مختلفاً مما سمح للتعبير عنهما فيما بعد أن يتخذ شكلا رحبا ومحددا بدقة فى الوقت ذاته .

إرنست بلوخ
عن فلسفة الموسيقى

عندما تولت بينا باوش إدارة المسرح الراقص Dance Theatre فى مسارح فوبرتال فى بداية موسم ١٩٧٣ / ٧٤ تغيرت حالة الركود التى إنتابت ساحة البالية الألمانى . بالطبع كان هناك مصمو رقص سابقين عليها من أمثال هانس كرسنك Hans Kresnek من برلين Berlin وجرهارت بونر Gerhard Bohner من دارمشتات Darmstedt قد يدأو فى الفكاك من إطار التغيير المحدود للرقص الكلاسيكى والحديث بحثاً عن أشكال جديدة تناسب عصرهم إلا أن فرقة فوبرتال تحت قيادة بينا باوش كانت أول من أسس مصطلح المسرح الراقص ليعنى نوعاً فنياً جديد أو مستقلاً (وكان هذاالإسم يستخدم حتى ذلك الوقت كجزء من أسماء الفرق الراقصة) . لقد فتح المسرح الراقص الذى يعد مزيجاً من الرقص و الدراما أفاقاً جديدة للغتين معاً . لقدعبرهذا المصطلح أساسا عن نوع من المسرح يهدف إلى إيجادشئ جديد فى الشكل والمحتوى معاً.

لقد إكتشف مسرح فى فوبرتال الراقص مجال عمله المميز وقام بتطويره فى وسط ثقافة باليه كانت – فيما عدا قلة من المراكز التجريبية مثل بريمن ودار مشتات وكولونيا – تكتفى إما بالحفاظ على ميراثها الكلاسيكى وتحديثه تدريجياً أو التعامل مع الرقص الحديث الوافد من الولايات المتحدة الأمريكية . لقد مات تقليد الرقص التعبيرى Ausdruckstang بأسمائه اللامعة من أمثال مارى فجمان Mary

Wigman ورودلف فون لابان Rudolf Von Laban وهارالد كرويتسبرج Harald Kreutzberg وجريت بالوكا Gret Palucca منذ الحرب العالمية الثانية . ففى جهادهم للتوصل إلى مسرح غير سياسى يتجاوز حدود الزمن ، حاول الناس تجنب المواجهة مع الأجداد المستفزين الذين كان رفضهم القاطع لحذاء الرقص الكلاسيكى وثوبه فى وقت مبكر يرجع إلى عشرينات هذا القرن قد تطلب ضرورة التوصل إلى فهم جديد للجسد . لقد كان جون كرانكو John Cranko الذى يعد مجدداً بالرغم من خلفيته الكلاسيكية بشكل غير مباشر – مع هذا التقليد الثورى الذى كان قد قارب الإندثار – ولكن بدون عاطفته الزائدة وبدون قدريته الكونية وبطريقة جديدة تماماً . أخذ مسرح فويرتال الراقص تدريجياً مع كل مقطوعة يأخذ موقع الريادة فى تحقيق هدف كان الرقص التعبيرى قد تطلع إليه دائما ولكنه عجز عن تحقيقه وهو : إعتاق الرقص من قيود الأدب وتخليصه من أوهام الحكايات الخرافية والوصول به إلى الواقعية .

لقد عرفتها فترة التدريب التى قضتها بينا باوش مع كورت يوس فى مدرسة فولكفانج فى إسين على مفهوم الحركة فى الرقص التعبيرى كما عرفتها فترات الدراسة التى قضتها فى نيوريورك على الرقص الحديث وقد ظهر هذا فى أولى مقطوعاتها ، وربما أكثرهم تميزاً ، وهى تصميم رقص طقس الربيع لسترافنسكى ، حيث خلقت بينا باوش مركباً على درجة عالية من الأصالة من التقليد الألمانى والحداثة الأميريكية . لقد كانت الخواص التى تميز مسرحها الراقص واضحة حتى فى تلك الأعمال التى يمكن إعتبارها تقليدية . لقد أطلق راقصوها العنان لطاقة خام جديدة وروت أجسادهم القصص بمنتهى الصدق وخلى رقصهم من أى دلالات مفروضة عليه . وعلى الرغم من أن بعض مسرحياتها كانت مبنية على حبكات أصلية مثل طقس الربيع ومسرحيتى جلوك إفيجينيا على تاوريس و أوفيوس ويوريديس و ذى اللحية الزرقاء كانت بينا باوش قد تجاوزت أى مفاهيم مسبقة عن تأويل النص. إنها لم تصمم سواد ولكنها إنتقت عناصر من الحبكة لتكون نقطة إنطلاق لمعين لا ينضب من تداعى المعانى لديها. بينما يجتهد مصممو الرقص الآخرون لترجمة الموسيقى إلى حركة ، يتعامل المسرح الراقص بشكل مباشر مع الطاقة الجسدية . إن القصة فى المسرح الراقص هى قصة تاريخ الجسد وليست أدباً مرقوصا .

وعلى أية حال تكمن الأهمية الحقيقية لعمل بينا باوش فى أسلوب توسيعها لمفهوم الرقص وتحرير مصطلح الرقص من تعريفه الضيق بإعتباره سلسلة من

الحركات المتصلة . شيئاً فشيئاً أخذ الرقص فى حد ذاته يتعرض للمساءلة فلم تعد أشكال التعبير العتيقة أمراً مفروغاً منه وغير قابل للنقاش . لقد تطور المسرح الراقص حتى أصبح شيئاً يمكن تعريفه بأنه مسرح التجربة Theatre of Experience أى مسرح يجعل الواقع – الذى يعبر عنه فى شكل جمالى ملموس وحقيقى واقعاً مادياً عن طريق المواجهة المباشرة . لقد إكتسب مسرح فويرتال الراقص – ربما لأول مرة فى تاريخه – وعياً بذاته وحرره ليكتسب شكله وأسلوبه الخاص به عن طريق رفض القيود الأدبية وتحويل الرقص المجرد إلى شىء مادى ملموس فى آن واحد.

مسرح التجربة :

لقد كان إستقبال النقاد لأولى أمسيات رقص بينا باوش فى فوبرتال متفاوتا ويتميز بالجدل والخلاف . إن هذه البداية لتجديد المسرح الراقص لم يسهل دمجها فى مجموعة القيم والتصنيفات الموجودة المعترف بها فقد كانت تتعارض بشدة مع مفهوم الرقص المعتاد . لقد تنوعت ردود الأفعال ما بين الدهشة أو الإعتراف الحائر بكينونته والرفض الصريح له. لقد كان واضحاً أن أعمال باوش بما تتميز به من جدة مذهلة كانت تتطلب بوضوح فهماً جديداً للرقص وهذا ما أكدته الأعمال اللاحقة . لقد أدى كسر الحواجز بين الأنواع الفنية ومحو الخطوط الفاصلة بين الرقص والمسرح اللفظى والمسرح الموسيقى إلى صعوبة تصنيف الاشياء تصنيفاً ثابتاً . لقد وقفت المقطوعات الراقصة بتحد فى إتجاه معاكس للتيار وأحدثت خلافاً لم يكن أحد على إستعداد أن يعترف بأنه خلافاً مثمراً وقتها . لقد عكس الإستقبال الأول لهذه الأمسية معركة شرسة ضد النقاد الذين يصعب عليهم تغيير الأنماط الراسخة لرؤية وإستيعاب ما يشاهدونه ومن ناحية ، كان الناس على إستعداد للإعتراف بأن باوش الفنانة تتمتع بخيال وعبقرية ولكن من ناحية أخرى بقى مضمون أعمالها غامضا يصعب الوصول إليه . لقد بات التمييز بين الشخصية (الموهوبة) والأعمال الموسومة بالزهد سمة مميزة للإستقبال الأول لأعمالها ومع زيادة جماهيرية مسرح فويرتال الراقص أخذ هذا التمييز يلهب الخلاف حول الإعجاب والرقص .

ويعد مبدأ المونتاج ، الذى تطور إلى أن أصبح مبدأ أسلوبياً طاغياً للمسرح الراقص ، مصدراً دائماً للغضب . بل أن الترابط الحر للمشاهد دون التقيد

بإستمرارية الحبكة أو سيكولوجية الشخصيات أو سببية ما يساعد أيضاً على عدم فهم هذه الأعمال بالطريقة الطبيعية . ويستحيل شرح كل تفاصيل عمل ما من منطلق وجهة نظر أحادية قابلة للتطبيق فى جميع الأحوال والأمكنة بدون إستثناء تماماً مثلما يستحيل إحتواء كل العناصر الفردية فى مركب واحد بإعتبار أن لها معنى واضح دقيق .

وتتشابك عناصر المضمون والشكل بطريقة معقدة فى هذه المقطوعات حتى أنه يصعب بشدة فهمها من نظرة واحدة . وبالمثل فإن إعادة سرد المشاهد بحسب تسلسلها الزمنى يعد غير مناسباً على الإطلاق ويصعب إعادة بناء الأحداث الواقعة على خشبة المسرح فى كلمات فيجب على المرء أن يكتفى بوصف الأحداث بشكل تقريبى . ولا يمكن لدرجة تعقيد العناصر التى تتألف منها العملية المسرحية الحية أن تعرف من منطلق معنى أحادى . وبما أن مقطوعات باوش لا تحتوى على خرافة بالمعنى البريشتى ولا تتبع أسلوب التنوع المنهجى لتيمة أحادية فإن الترابط المنطقى لا يتضح إلا فى أثناء عملية التلقى . وبذلك تصبح المقطوعات غير كاملة ولا تعد أعمالاً فنية قائمة في حد ذاتها ومكتملة لأنها تتطلب متفرجاً فاعلا يقوم بذلك . ويكمن هذا كله فى أيدى المتفرجين فإن عليهم أن يساءلوا إهتماماتهم وخبراتهم اليومية . فعلى المتفرج أن يقارن ويوازن بين هذه الخبرات وما يدور على خشبة المسرح من أحداث وأن يربط بينهما . ولا يمكن إحداث حس ربط رلا عندما يرتبط الوجود المادى (الإدراك الفيزيقى الذى تعكسه الأعمال) على خشبة المسرح بالخبرة المادية للمتفرج . تعتمد هذه العلاقة على التوقعات الملموسة (الفيزيقية) للمتفرج والتى تحبط ما يدور على المسرح أو تؤكده أو تفنده ومن ثم توفر فرص تعلم دروس جديدة . فإذا وضعنا هذا جانباً يمكن للمسرح الراقص بكل ما يتمتع به من إمكانات جسدية و إيمائية ومحاكاة أن يبعث الحياة فى المسرح مرة أخرى بإعتباره تواصلاً للحواس .

وتنطلق بينا باوش من الخبرات الإجتماعية اليومية للجسد والتى تترجمها وتطورها إلى أن تصبح سلسلة من الصور والحركات الساعية إلى الموضوعية . يتم توضيح هذه الخبرات اليومية للفرد والعوائق والقيود الجسدية التى تصل إلى نقطة الضبط للذات التراجيكوميدى عن طريق التكرار والتقليد حتى تصبح هذه الحركات قابلة للخبرة بها وتعتبر نقطة الإنطلاق هذه هى الخبرة الذاتية الأصيلة والمطلوبة من الجمهور أيضاً حيث يستحيل التلقى السلبى . ويحشد مسرح التجربة

العواطف والمشاعر لأنه يتعامل مع طاقات موحدة . إنه مسرح لا مجال للإدعاء فيه . إنه مسرح حقيقى . ولإن المتفرج يتأثر بأصالة هذه العواطف التى تخلط الحس بالإحساس وبينما الإثنان ممتعان عليه أن يتخذ قراراً وأن يحدد موقفه الخاص . لم يعد هكذا المتفرج مستهلكاً لمتع غير ذات تسلسل ولا شاهداً لتفسير للواقع بل إنه يصبح جزءً من تجربة شاملة تسمح لخبرة الواقع بالوجود فى حالة من الإثارة الحسية . ويأتى نشر المعرفة فى مرتبة ثانية بالنسبة للتجربة . ولايخدعنا المسرح الراقص عن طريق الأوهام بل يجعلنا نتصل بالواقع . إنه يعتمد على بنية اجتماعية كونية من العواطف التى يمكن تحديد موقعها تاريخيا . (٢)

لقد حاول المسرح فى الستينات رصد مستويات التجريد المختلفة . أما المسرح الراقص فيبدأ التجريب الآن من نقطة الصفر .

حول فن تدريب سمكة زينة :

كيف يروى المسرح الراقص قصته .

لقد أمدنا مسرح فويرتال الراقص ولأول مرة بمادة وفيرة لمناقشة معنى الواقع على خشبة مسرح الباليه . إن هذا النوع من مسرح التجربة لا يغير فحسب شروط التلقى عن طريق إشراك كل حواس المتفرج وتحويل الرقص من المستوى الجمالى المجرد إلى مستوى الخبرة الجسدية اليومية وإنما أيضاً عن طريق إختلاف الأسلوب والمضمون . فبينما كان ينظر للرقص سابقاً على أنه مجال الأوهام الجذابة وملجأ التقنية المكتفية بذاتها والمعالجة التجريدية للأفكار الوجودية فإن أعمال باوش تعود بالمتفرج إلى الواقع . ويعنى جعل الرقص راعياً بذاته أيضاً تحميله بكل الظواهر الحقيقية . إن الخاصية المميزة للرقص هى حقيقة أنه يروى قصته من خلال الوجود الحسى للأجساد أصبحت الآن تستطيع أن تصف واقعاً تحدده التقاليد الجسدية . ولابد أن برتولد بريشت كان عنده فكرة عن هذه الإحتمالات عندما كتب فى الأورجانون الصغير Kleines Organon قائلا أصبح لتصميم الرقص أيضاً دور ذو طابع واقعى .

وعلى الأقل لا يستطيع المسرح الذى يأخذ كل شىء من الإيماءة أن يستغنى عن تصميم الرقص . يؤدى جمال حركة ما ورشاقة تكوين ما إلى التغريب كما أن إبتكار البانتومايم يساند الحدوته كثيراً (٣) . وحتى إذا لم يكن مسرح الحركة لدى

بينا باوش يقوم بتوصيل مضمونه من خلال حدوته ما . فقد تفرد هذا المسرح من خلال رفضه للحبكة الأدبية ولا يستثنى من ذلك أساليب المسرح الملحمى . فإذا طبقنا هذا على العملية الفردية والمشهد الفردى الواقعى (الراقص) ويمكن إعادة إكتشاف بعض التعريفات الرئيسية الخاصة بالمسرح التعليمى didactic theatre فى مسرح فويرتال الراقص على الرغم أنه لايدعى التعليمية : لقد أصبحت الإشارة الايمائية ، والعرض الواعى للمسارات ، وأسلوب التغريب ، بالإضافة إلى إستخدام الكوميديا استخداما خاصا من الأساليب المميزة لفن التصوير . إن هذه العناصر مع الموتيفات المستعارة من عالم الخبرات اليومية تستطيع أن تمثل الناس كما هم مثلما يطالب بريشت .

إن مبدأ المونتاج لدى بينا باوش – التى لم تستعره من المسرح اللفظى أو الأدب وإنما خلقته من التقاليد الأقل شاناً فى بيئتها مثل الفودفيل Vaudeville

و الميوزيك صول music hall والرفيو revue – يكتسب واقعيته من الأحداث والمواقف الفردية متغاضياً فى أثناء ذلك عن أى تقليد درامى للحبكة . وبدلاً من أن تكون التفاصيل كلها قابلة للتفسير بشكل مطلق فإن الملامح السائدة للمقطوعة هى عبارة عن حركات متعددة الأبعاد وذات تزامن معقد فتطرح بذلك بانوراما رحبة للظواهر . ولا تدعى المقطوعات أن لها هذا النوع من التكامل الذى يمكن من خلاله مساءلة كل عنصر وأهميته الفردية بالنسبة إلى القصة المستمرة بأكملها . ويشبه المبدأ الذى يقوم عليه البناء فى المسرح الراقص مثيله فى الموسيقى حيث تكون الأفكار والأفكار المضادة والتنوعات و نسيجاً حول الفكرة الرئيسية . ولا تمثل البداية والنهاية حدوداً زمنية فى التطور النفسى للشخصيات بل أن مبدأه الرئيسى هو دراما الفقرات الفردية والتى تتعامل مع الموتيفات بشكل حر ولكنه فى نفس الوقت محسوب بدقة ومصمم طبقاً لنظام محدد .

تعد هذه الأعمال بمثابة الدراسات الميدانية التى تهدف إلى الوصول إلى عمق العواطف والتقاليد الجسدية ثم تبرز نتائج الدراسة وتأتى بها إلى السطح . ويمكن إلقاء الضوء على مجموعات من الموتيفات من زوايا مختلفة ومحاولة فهمها تبعاً لإتجاهات متنوعة . وفى نفس الوقت لا يشغل المسرح الراقص أى وضع واضح يتطلب تفسيراً مسبقاً للمساءلة للواقع . لا يدعى هذا المسرح معرفته بما لا يمكنه أن يعرفه . إنه عوضاً عن ذلك يأخذ ما يجده ويجعله قابلاً وللمساءلة بشكل إيجابى للغاية . فى مسرح بينا باوش الراقص يتم التعامل مع المادة الواقعية

بشكل صريح وواضح ويمكن ملاحظته فى كل تجلياته المختلفة . إنه المسرح فى معناه الأصيل أى مشهدا من التحولات . ولكن لا يقصد من هذه التحولات خداع المتفرج ، مثل حركات السحر والشعوذة الرخيصة ، أو تسليته أو سلب وعيه . ولا يخدر المسرح الراقص الحواس بل إنه يشحذها لما هو واقعى فعلاً . ويصبح المسرح معملاً حيث يسمح المؤلف / مصمم الرقصات للعناصر المختلفة أن تعمل معاً و أن تناقض بعض وتتكامل وأن تتحد لتعطى رؤى جديدة . و يشترك المتفرج فى هذه العمليات ككل ولا تهدئه المؤثرات كما فى المسرح الترفيهى البحت . ومع ذلك تظل الحملات الإستكشافية لمسرح فوبرتال الراقص مغامرات ممتعة . ويضفى الفضول والتعطش للخبرة قيمة ترفيهية على هذا المسرح .

ولا يوجد فى المسرح الراقص أى مجال للأحكام الأخلاقية وبينما يسلح المسرح الروائى التقليدى شخصياته بالأخلاقيات سواء كانت نابعة منها أو من أسس إنسانية فإن المسرح الراقص يحجم عن النطق بهذه الأحكام . إن المسرح الراقص يقدم نتائجه وعلى المتفرج أن يختبر بنفسه ما إذا كانت هذه النتائج تشوه الإحتياجات الأصلية أم تسهم فى الإعتراف بها وتقديرها . فى هذه الدراسات الميدانية تؤخذ العينات من الحياة اليومية ويتم إختبار أشكالاً عامة من العلاقات والتعاملات الإجتماعية لمعرفة ما إذا كانت مناسبة أم لا ، ولا يوجد مجال للأفكار المتصورة سلفاً . وتتيح حرية التجربة إيقاظ الفضول مرة أخرى . تقوم بينا باوش بطرح تساؤلات وتعد مقطوعاتها نتاج الإستكشافات التى قامت بها مع فرقتها .

ولأن التدريبات والتنويعات حول الفكرة لا تتبع منطقاً صارماً فلا وجود أيضاً للترابط المعتاد الناتج عن مبدأ السببية . ولا يوجد خيط محكم من الأحداث يمتد من البداية إلى النهاية ليفهمه المتفرجون ويتابعوه ليصل بهم فى النهاية إلى غاية حددها المؤلف مسبقاً . ولا تحدد أى قوة سيكولوجية دافعة كيفية تصرفات الناس على خشبة المسرح وأسبابها . تكون الصور والحركات ذات الترابط الحر سلسلة من التشابهات وشبكة معقدة من الإنطباعات التى ترتبط بعضها ببعض تحت السطح فإذا كان هناك منطق ما فإن هذا المنطق لا ينتمى للوعى والإدراك بل للجسد وهو منطق لا يلتزم بقوانين السببية بل يلتزم بمبادىء المشابهة . ولا يعتمد منطق العواطف والأحاسيس على العقل .

وبناء على ذلك فإنه لا يوجد أى فرق بين الأدوار الرئيسية والشخصيات الثانوية فى مسرح فوبرتال الراقص فإذا ظهر بطل ما – كما فى طقس الربيع أو

ذو اللحية الزرقاء – يكون بلا إسم . ويمثل مصيره مصير كل رجل و كل إمرأة حتى لم يعد المتفرج يتوحد مع تاريخ الشخصيات الفردية وبالتالى أصبح مضطرا أن يبحث عن التوتر فى المقطوعة فى غير ما إعتاد أن يجده . ولم يعد هذا التوتر موجهاً نحو ذروة واحدة تنهيه لكنه أصبح موجودا فى كل لحظة بسبب مزيج الأدوات والحالات المختلفة . ويتعاقب الصارخ والهادى والسريع والبطىء ، والحزن والفرح والهستيريا ولحظات الهدوء والعزلة ومحاولات الإقتراب . ولا تبحث بينا باوش فى كيف يتحرك الناس بل ماذا يحركهم .

تقوم بينا باوش بتوسيع مجال الرؤية لتكشف عن الحجم الأكبر من العلاقات الكائنة . ولا تتخذ أية شخصية وظيفة النائب الذى يتصرف بشكل نموذجى . تنعكس النواحى الفردية والإجتماعية بشكل مباشر فى البانوراما المسرحية للعواطف . وليست هناك أية حاجة لل تفسير من أجل إكتشاف الأوضاع الإجتماعية وراء شخصيات خشبة المسرح . تتشكل الرغبات غير المشبعة التى هى موضوع مقطوعات باوش دون الإنحراف عن الخط الرئيسى . ولأول مرة يظهر الراقصون لا بإعتبارهم موظفين فنيا ليؤدوا أدواراً بل يظهرون بشخصياتهم كما هى دون أية حماية . وتمتلك مخاوفهم وزفراتهم قوة التجربة الحقيقية وبينما يروى المسرح الراقص تاريخ الجسد فإنه دائماً يحكى أيضاً شيئاً من القصة الحقيقية لحياة الناس الذين على خشبة المسرح . وعلى الرغم من أن باوش تستغل أكثر الأدوات المسرحية تنوعاً حيث تستعيرها من كل الأنواع الفنية فإنها تحافظ على إستقلالية الوسيط الفرد . إن التنافر والخلاف بينهم بالمعنى البريشتى لا يوحدهم فى عمل فنى شامل وإنما يكمن تفاعلهم مع بعضهم البعض فى أنهم يغربون بعضهم البعض بالتبادل (٤) .

ففى المسرح الذى يخاطب الإمكانات العاطفية للمشاهد أكثر من الإمكانات المعرفية يصبح للتغريب وظيفة مختلفة . وبما أن مسرح الحركة لا يستخدم الحكاية بوصفها قلب العرض المسرحى (٥) لنقل المعلومات فإن هدفه لا يمكن أن يكون شيئاً غير توصيل الواقع الذى عاشه البعض فى تجارب شخصية . فالأثر المباشر أهم من الشرح المنطقى . وبينما يخلق مسرح بريشت الملحمى وعياً ملائماً فإن المسرح الراقص يطرح التجربة الإنسانية . ولا يتأسس التوجه المعارض لهذا المسرح على البصيرة العقلية المنطقية بل على إهتياج العواطف . وبينما يوجه المسرح التعليمى إنتباهه فى الأساس نحو السياق الإجتماعى ويرتب الظواهر تبعاً

لرؤية مسبقة للعالم ، تبدأ باوش من المعايير والتقاليد المستبطنة ففى مسرحها الحركى يمكن رؤية الأوضاع فى سلوك الفرد .

مثل بريشت ، يستمد مسرح باوش كل شيء من الإشارة الإيمائية . ولكنها فى هذه الحالة تشير إلى دائرة الأفعال الجسدية ولا تؤيد أو تعارض أية مقولة أدبية ، فالإشارة الإيمائية تتحدث من خلال نفسها . ولايصبح الجسد فيما بعد وسيلة تؤدى إلى غاية بل يصبح الجسد فى حد ذاته موضوع العرض . لقد بدأ شيء جديد فى تاريخ الرقص ألا وهو أن الجسد يرى قصته فعلى سبيل المثال عندما يحمل رجلاً إمرأة حول عنقه كالوشاح فهذا علامة على أنها لا تعنى له أى شيء أكثر من الإكسسوار فإن هذا المشهد لا يحتاج لمزيد من التفسير ولا يجب مخص معناه . ومرة تلو الأخرى يظهر الجسد فى حالة ضعف ، ويظهر النطاق الكامل للعواطف الإنسانية محدداً ومقيداً بالتقاليد ولكن تظهر أيضاً المتعة المرتبطة بكسر المحرمات المقيدة . ويوضح التغريب بشكل أكبر هذه الحدود التى أصبحت طبيعة فينا . ويتم تشريح تلك الأشياء التى يعتبرها الناس معايير مقبولة خارج نطاق سياقها المألوف وبالتالى يمكن إختبارها بشكل جديد . إن تغريب صورة الجسد اليومية والتى أحياناً ما تكون مشوهــه يجعلها معروفة وإن بدت غريبة فى نفس الوقت (٦) . بذلك ولأول مرة ينظر لأمور الحياة اليومية التى أصبحت أموراً عادية من المنظور البعيد لهذا التغريب الجديد .

يتحقق التغريب عادة من خلال الكوميديا التى تستخدم الأدوات السينمائية ، فتؤدى مجموعات كاملة من الحركات بالحركة البطيئة أو بالحركة السريعة . ولاتكون النتيجة القهقهة على حساب شخص واحد . ولاتشجب الفكاهة الإحتياجات الحقيقية بل تكشف عن شيء ما يتم دفنه بسبب تشويه هذه الإحتياجات . يعترى اللحظات الفكاهية مسحة حزن باطنة تجعل من الأتيكيت البرجوازى المتمثل فى رقصة البيضة مأساة يدمر هذا المسرح منطق التقاليد الذى لِه ما يبرره و يبطل الإيماءات المسلم بها لكى يظهر ما فقد ويكشف عن إشتياق يستحق الحفاظ عليها . وبينما يضحك المتفرج فإنه يرى فيما يدور على المسرح حقيقة سلوكه الشخصى ويكمن الفرق بين هذا ومسرح البولفار boulevard theatre فى أنه لم يعد يسلى المتفرج مشاهدة مأزق شخص آخر . تقلل بينا باوش من المسافات وتقرب حقيقة الأمانى إلينا بشكل غير مريح . ويمكن أن يحدث الكشف عندما تصطدم المجالات العامة والخاصة – التى تكون منفصلة فى الحياة اليومية

بوضوح – بشكل غير متوقع . يقف ثنائى فى مقدمة خشبة المسرح ويبتسم بسعادة بينما يسيئان معاملة بعضهما البعض من الخلف من خلال ما يكيلون لبعض من ركلات وقرصات . ويوضح هذا المشهد الكوميدى – الجاد فى أبسط شكل – التناقض بين الإنسجام الزائف فى الحياة العامة وحقيقة المعارك الدائرة فى الحياة الخاصة فالقناع الضاحك الذى يرتديه الناس لا يعبر عن الملامح الحقيقية .

تعد إستكشافات المسرح الراقص بمثابة فحوص متكررة لأشكال السلوك المكتسب الذى يقبل دون تفكير . تأخذ باوش بشكل متزايد فى إستخدام الخرافات الشعبية التى تبثها أفلام هوليود والمسلسلات الهزلية والأغانى الجماهيرية وغيرها من الوسائل المشابهة لها مثل الأوبريت والرفيو . وهى لا تنقل عنهم العناصر الرئيسية لمسرح الحركة مثل مكونات الكورس وتشكيلات الرفيو ومبدأ التكرار فحسب ولكنها تأخذ أيضاً مثل الجمال والمشاركة والسعادة بشكل حرفى . ولكن لا يوجد وجه للمقارنه بين المفاهيم المثالية والواقع . فمن خلال المفاهيم المثالية يظهر لنا الإلتزام المستبطن على أنه ضبط فيزيقى للنفس ويفشل العناق الرقيق المهذب على طراز هوليود حيث ينقبض الطرفان فلا يستطيعا أن يتحدا . ولا تستطيع الأساطير الشعبية أن تفى بوعودها . ويتضح أن الإتفاقات الصامتة المفهومة ضمناً لا قيمة لها ويظهر خلفها الإحتياج الحقيقى الذى لا يمكن التعتيم عليه خلف الواجهة اللامعة أكثر من ذلك . وعن طريق وخزة وغمزة يصبح المتفرج شريكاً فى عملية نزع القناع فالضحك معاً يسهل عملية نزع القوى القهرية .

ولا يقتصر هذا على العالم الخارجى فقط بل تمتد هذه الصور لتشمل المسرح أيضاً . ويهاجم المسرح الراقص تقاليد الآلة المسرحية بما فيها من تمييز بين النشاط الذى يدور على خشبة المسرح وسلبية الجمهور وذلك عن طريق الرقص بجنون نحو مقدمة خشبة المسرح وبمد الحركة إلى داخل قاعة المشاهدة . ويصبح الجمهور أيضاً موضوعاً مباشراً لما يدور على الخشبة المسرحية . وفى نهاية تعالى ارقص معى يغرى الراقصون الجمهور قائلين تعالى أرقص معى .

يقاوم مسرح فوبرتال الراقص الطلب على وسائل الجذب السطحية وما يقتضيه من تثقيف جمالى بحت وكما فى الرقص التعبيرى الذى إستغنى عن المنظر المسرحى والملابس المعقدة من أجل التركيز على الجسد والرقص فإن

باوش تضع الديكور والملحقات المسرحية فى المرتبة الثانية بالنسبة لما تريد قوله . وترفض مناظرها المسرحية البسيطة والشاعرية أن تسمح بسلوك سلبى وإستهلاكى . ويتعرض جمال هذه المناظر الرقيق إلى خطر دائم مثل مجموعات الزهور فى القرنفل والتى تحميها كلاب مقيدة. داخل مناظر مسرحية حقيقية (شارع بأنماطه المعتادة وحجرة أكبر من المعتاد فى منزل قديم وسينما) وبعيدة كل البعد عن أية طبيعية . إنها ملاعب شاعرية (حديقة منزل ، لوحة لبحر متجمد ، بركة هائلة من الماء) تمد واقعية المسرح الراقص ليصبح واقعاً يوطوبياً أو يوطوبياواقعية . ولكنها فوق كل هذا مساحات يمكن التحرك فيها حيث يفرض بناؤها حركات محددة للراقصين وتجعل هذه الحركات مسموعة بوضوح (مثل أوراق شجر أو مياه على الأرض) وقادرة على المقاومة .

يستعير هذا المسرح ملابسه من الواقع ، فملابسه عبارة عن فساتين بسيطة وبدل وأحذية ذات كعب عالى وأحذية للمشى أو ملابس سهرة لامعة باهظـــة . إنها الملابس النموذجية للرجال والنساء وبدلاً من أن تكون مجرد ديكور فإن المسرح الراقص يساءل وظيفتها . إن هذه الملابس بمثابة الجلد الخارجي لمجتمع محاصر فى أدوار جامدة كثيراً ما تصبح أدوات للتعذيب الجسدى . وتصبح الملابس فى توافق مع مثل الرجل للجمال ومفصلة فى شكل هوية محددة خاصة بالنسبة للنساء اللاتى يرتدين إما ملابس المغوية آكلة الرجال أو ملابس الفتاة البريئة الساذجة . وهم بذلك لا يتركون مجالاً للشك فيما يبيعه هؤلاء النساء والرجال . ومثلما يتم تعرية خشبة المسرح حتى جدرانها العازلة للحريق لتمتد إلى مقدمة الخشبة المسرحية وحفرة الأوركسترا يتم تعرية الأعمال نفسها . وعلى نقيض الترابط والاستمرارية المعتادة فى التواصل يحول المسرح الراقص تناقضات التقاليد المسرحية إلى تيمات له ، كما يرفض قبول الخضوع للميول الاستعراضية أو لموقف الجمهور الذى يتوقع فى صمت . ولا يقف المسرح منفصلاً عن الواقع فالمسرح الراقص يهاجم كل ما يجسده المسرح كمؤسسة من أجل أن يجعل منه مرة أخرى مكاناً للتجربة الحية . وفى خلال ذلك تتلاشى الحدود بين البروفات والعرض ويظهر المنتج النهائى على ما هو عليه فعلاً أى نتاج تنمية . يشرح الممثلون / الراقصون الفقرة التالية ويناقشون المشهد القادم ولا يحاولون إخفاء مزاجهم السيء أو إستمتاعهم بعملهم . إنهم يتقدمون للأمام ويقولون هناك شيء يجب أن نقوم به وهم غير واثقين بأنفسهم . وكما يلتقى

مجال الحياة العامة مع الخاصة يصبح التمييز بين عملية الإنتاج التى تدور خلف الكواليس والمنتج الفنى فى شكله النهائى على خشبة المسرح لا قيمة له وعن طريق جلب العملية الإبداعية وأدواتها أمام المشاهدين يقضى المسرح الراقص على الوهم المسرحى البارع . ويعود المسرح للحياة مرة أخرى بإعتباره عملية متواصلة لتفهم الواقع . ويشحن المسرح الراقص نفسه بتناقضات الواقع ويتعامل معها أمام الجمهور مباشرة .

فى أحد المشاهد يروى راقص القصة التراجيكوميدية لعملية تدريب سمكة زينة بغرض تحويلها إلى حيوان برى وما ينتج عن ذلك حيث يهدد هذا المخلوق – وقد أصبحت بيئته الأصلية غريبة عليه بأن يغرق نفسه فى الماء . إن عملية الحضارة، على ما يبدو ، تضع الإنسان فى واقع جسدى غريب عليهم .

المشى منتصباً : «لغة الجسد وتاريخه» :

فى كتابه عن فلسفة الموسيقى Zur Philosophie der Musik يصف أرنست بلوش Ernst Bloch الرقص والموسيقى بإعتبارهما عنصرين أساسيين فى عملية إثبات الذات لدى الإنسان ويضعهما فى مرتبة تسبق الأدب . ولكنهما ليسا أحياء فى حد ذاتهما و ... كان على المرء أن يمر بشىء آخر ، قبل أن يصبح هذا التعبير شاملا وثابتا [٧] ويبدو أنه كان على الرقص أن يقطع شوطاً طويلاً حتى يجد نفسه ويحررها ويتخذ أشكاله وأساليبه الخاصة به عائدا إلى أصوله ولكن لا يمكن أن تقاس المسافة التى قطعها الرقص عن طريق علامات الطريق التى يعشقها مؤرخو الرقص . وأصبح الكلام عن التقنية لا علاقة له بالموضوع فيما يخص الناس . لقد كسر عمل مسرح فوبرتال الراقص جوهو تاريخ الرقص الذى كان تاريخ الرقص المكتوب يسير عليه من إبداع تقنى لآخر كما لو كلم يكن للإنسان الراقص من دون الناس كلها دور فى السياق الإجتماعى . تخدم التقنية تصوير الناس ولا تعتبر وسيلة وغاية معاً . فمن أجل أن يدرك المرء أهمية عمل بينا باوش لهذا النوع الفنى ككل يجب أن نعود للوراء قليل . إن هذه الطفرة الهائلة المتمثلة فى إعتبار الجسد المتحرك موضوع المسرح الراقص كانت لها نتائج بعيدة المدى . وعندما يعرض السلوك الفردى على الناس يكون الهدف من ذلك توضيح التاريخ الكونى للجسد وتنمية تحكم فيزيقى ما وهو ما نعتبره أمرا واقعا لدرجة تتحدد معها نهاية حقبة من التطور . فقد فحص العالم الإجتماعى نوربرت الياس -Norbert Eli

as مثلما لم يفعل غيره العلاقة بين الوجود الجسدى والبناء الإقتصادى والإجتماعى (٨) .

يعمل إلياس من منطلق أن تطور السلوك المتحضر ، مرتبط بشدة بتنظيم المجتمعات الغربية فى شكل دول ، (٩) حيث أنه توجد صلة وطيدة بين نمو ما هو شخصى وما هو إجتماعى (١٠) فإن القضية الجوهـرية بالنسبة لإلياس هى تطور الطبيعة الداخلية لدى الإنسان التى تمثل دائرة السلوك الإنسانى بالكامل وتتضمن غرائزه وعواطفه الجسدية . وبالنسبة له تأخذ عملية الحضارة شكل تعديل بنية الإنسان نحو المزيد من الصرامة وتغير التحكم فى العواطف وبالتالى فى الخبرات أيضا (١١) يكشف التاريخ عن إعتماد البشر المتزايد على بعضهم البعض وما يتطلبه ذلك من ممارسة الفرد لمزيد من التحكم فى النفس . إن هذا التعديل فى بنية الإنسان الفردى له صلة ب التعديل طويل المدى للإشكال التى يبنيها البشر معاً وتؤدى إلى درجة أكبر من التمييز والتكامل (١٢) وتفرع إخضاع الطبيعة الخارجية الراجع إلى التصنيع إلى مزيد من المجلات التقنية المنفصلة ، يصاحبه مزيد من التحكم فى الغرائز والتظاهرات الفيزيقية . ويمكننا أن نجد إشارة واضحة لعملية التعديل فى بنية العواطف فى التمييز بين الأشكال الإنسانية للتفاعل الإجتماعى : مثل التهذيب الزائد فى آداب المائدة (ظهور أدوات الطعام على سبيل المثال) وإرتفاع معايير الخجل والحياء . ينتج عن التحول فى الأشكال الإجتماعية – كما يسميها إلياس – نمواً وزيادة فى التعقيد فى القواعد التى تحكم السلوك اليومى وتزيد صعوبة التعبير عن الرغبات الغريزية بل وتخضع لقوائم متزايدة من التقاليد . ومع مرور الوقت يخضع النطاق الكامل للعواطف لحكم شبكة من مراحل التحكم والتى تحدث بدورها تغيراً واضحاً وملحوظاً فى نفسية الفرد . تفرض التكنولوجيا والتصنيع تحكماً معقداً فى الطبيعة الخارجية كما تخضع له أيضاً الطبيعة الداخلية . يشكل الفرد والمجتمع معاً وحدة غير قابلة للإنقسام تقوم على التأثير المتبادل . و يربط هذه الوحدة ما يسمى بـ سلاسل الإعتماد المتبادل . لقد ظهرت الأنماط السلوكية وخاصة التحكم فى العواطف بوصفها نتيجة لضغوط الأوضاع الإجتماعية العامة . وفى هذا الصدد يكتسب إحتكار السلطة دلالة محورية . ويتناقض إنتزاع السلطة المتزايد من الفرد وتركيزها فى أيدى المؤسسات وتفويضها أخيراً إلى الدولة مع عملية إستبطان القهر الخارجى ليصبح قهرا ذاتيا . ويمثل القلق والرهبة الصلة بين ما هو خارجى (سلطة الدولة) وما

هو داخلى (بنى العواطف الفردية) فهما يحولان البنية الاجتماعية العامة إلى الوظائف النفسية للفرد .

يجب أن ننظر للرقص أيضا فى إطار علاقة متبادلة كهذه حيث يمكن رؤية تأثير الأوضاع الخارجية على الحالة النفسية للشخص بالإضافة إلى كيفية إنعكاس هذا على الجسد . وعندما يتعامل المسرح الراقص مع الأشكال التقليدية للإتيكيت فإنه يتعامل مع ما هو أكثر من مجرد الذوق الجيد والتقاليد والإحترام و الأخلاق . إنه يتوجه إلى التاريخ فى أعماقه البنيوية إلى الكيفية التى أصبح بها بمثابة طبيعة ثانية فى الجسد .. وهكذا نجد نظرة جديدة لتاريخ الرقص .

ترمز لائحة القوانين الصارمة التى تحكم الرقص الكلاسيكى الأكاديمى وعملية تنميط حركاته والأنماط المحددة بدقة إلى النظام الإجتماعى لهذا العصر وتعد مثالاً نموذجياً لنوعية التحكم فى العواطف المطلوب من الإنسان المعاصر . ويجسد الرقص المدرسى بما يميل إليه من الكمال التقنى بشكل نموذجى التمييز الكبير بين التحكمين الجسدى والعقلى الذى يجب أن يخضع له البشر فى العصر الصناعى . أما الرقص الكلاسيكى فإنه يعكس دون وعى قصور الجسد بينما يضع المسرح الراقص حداً فاصلاً لهذه الإستمرارية غير الواعية وغير المثمرة . وتطالب الرغبات غير المشبعة التى عاشت داخل الجسد خلال مراحل تطور التاريخ أن نفيها حقها . وأخيراً يتوقف الرقص – هذا الوهم الخادع – فى أثناء مسيرته فى دربه ليتساءل ماذا يحرك الجسد الراقص و لماذا يتحرك .

وهنا بالتحديد حيث لا يمكن فهم تحكم الفرد لا من حيث اللغة ولا المنطق وحيث يتقابل إخضاع الطبيعة الخارجية مع الطبيعة الداخلية أقول أنه هنا تكمن إمكانات وجود المسرح الراقص . يصاحب تحليل العمليات التاريخية الكبيرة – والذى يتناسب معه المسرح المنطوق بشكل أكبر – التعبير عنها فى العالم الفردى المادى ويضاف الإدراك العقلى إلى الإستيعاب الفيزيقى . ويجد الوعى شريكاً مساوياً له فى الوعى الفيزيقى . إن الشوق ، الذى لا وجود للأمل بدونه هو إحتياج يسبب الإلم ومن حقه أن يكون له وجود فى الجسد . ولا يمكن أن تحقق مثل العقل شيئاً بمفردها . فى المسرح الراقص تكتمل اليوطوبيا حيث يجب على المرء أن يتعلم المشى منتصباً (وهو المرادف الذى يستخدمه بلوش للدلالة على تحرر الإنسان) بالجسم كله .

الأعمــــال

مـن

Rite of spring **طقس الربيع**

إلـى

A cry was heard on the mountain **صرخة سمعت فوق الجبل**



طقس الربيع

تعد أمسية سترافنسكى ذات الثلاثة أجزاء والتى تحمل إسم طقس الربيع من أنجح أعمال فرقة فوبرتال المسرحية وأكثرها عرضا على الجمهور . ففى هذا العمل أكثر من أى عمل آخر تتضح جلياً الصلة بتراث الرقص التعبيرى الألمانى . كما أنه يتضمن العناصر الأسلوبية الأساسية التى أبدعتها باوش وطورتها فى أعمالها اللاحقة .(١) فبخلاف البناء الذى يغلب عليه طابع البانتوما يم فى الجزء الثانى يعد هذا العمل حتى يومنا هذا آخر الاعمال التى تحمل سمة تصميم الرقص المستمر وهو فى نفس الوقت بمثابة نهاية مرحلة ما من التطور وبزوغ مرحلة ثانية تتسم بتحويل العناصر المسرحية (تجولا راديكاليا) بحيث تتخطى المفهوم التقليدى للرقص . ويمكن إعتبار طقس الربيع نهاية لمرحلة من الرقص بمعناه الضيق تلاه البزوغ التدريجى لما أصبح يعرف بمفهوم مسرح فوبرتال الراقص . تطور مبدأ المونتاج وإستخدام الكلمة المنطوقة وتقنية منتجات الستينيات الفنية إلى أن أصبحت سمات أسلوبية محددة وخاصة بفوبرتال . من هنا يمكن إعتبار طقس الربيع ، وهو أول عمل يأتى بشهرة أوسع لفرقة فويرتال. نقطة إنطلاق منطقية لوصف عمل مسرح فوبرتال الراقص .

يبدأ طقس الربيع بـ رياح من الغرب Wind from the West التى صممت على مقطوعة سترافنسكى الخماسية حيث تقدم تنويعات مثالية على تيمة العلاقات الشخصية المتبادلة وتتضمن موضوعات الرقص الألم الوجودى والشوق وعدم جدوى البحث عن الحميمية الحقيقية فى العلاقات . تنقسم خشبة المسرح إلى أربعة

أجزاء عن طريق صور أبواب تمتد بينها حواجز من الشاش . فى الجزء الثانى يوجد سرير معسكر الذى سيصبح أرض المعركة بين الجنسين ومن ثم تغريب الرفقاء .

يتم مقابلة الفرد، سواء فى عزلته الفردية أو من خلال رغباته الآخذه فى البزوغ ، بشكل متكرر مع المجموعة التى تظهر فى أقل حركات تعبيرية ممكنة وتمثل إيقاع اليات القهر فى الواقع المحيط . فى مجموعة مشاهد سريعة تنهار إحدى عضوات مجموعة النساء بينما يستمر إيقاع الرقص دون إنقطاع . يمسك الرجال بالنساء ويهزونهن مثل الدمى التى لا حياة فيها أو روح . يواجه رجل وإمرأة بعضهما البعض ويرقصان رقصة ثانية أمام بعضهما البعض كما فى مرآة ويبقيان منفصلان بفعل الشاش الموجود دائماً. ولا يمكن للإتصال الجسدى أن يتم لأن كلاً من الزوجين محدد بمنطقته الفردية .

يحدد مبدأ الانفصال أكثر فأكثر العلاقات بين الأفراد والجماعة فلا يستطيعون أن يتقابلوا مطلقاً فى نفس المكان . وبالإضافة إلى فواصل الرقص الإضافية التى تتكرر بإستمرار، تشكل التنويعات المكانية عنصراً رقصياً سياقيا إضافياً ينشأ عنه التوتر الدرامى . تقوم الجماعة التى تحكمها دوجماطيقية إيقاع الحياة العنيف والفرد– الذى يبقى تحت تأثير الجماعة بالرغم من كل محاولاته للهرب – بتحديد الأقطاب المتضادة . وبالطريقة نفسها تتعارض محاولة إحداث التقارب مع الفصل المكانى ويمثل ذلك التغريب وعدم قدرة الفرد على الحركة . هذه هى العناصر التى تحدد دينامية الشكل والمضمون فى هذه المقطوعة .

وهنا أيضاً نرى تصويراً للصعوبات المتضمنة فى تعريف أدوار الذكر والأنثى . وتصدر القوة عن الرجل وتعد المرأة بالنسبة له مادة يمكن تناولها كيفما شاء ولتصوير هذه الأدوار آثار متعددة الجوانب . يؤثر واقع العزلة وإستحالة الإتصال الحقيقى اللذان يسببان ألماً للجنسين حتى لو كانت شتى أنواع القهر تتخذ أشكالاً مختلفة بالنسبة للرجل والمرأة .

يواجه الجزء الثانى الربيع الثانى The Second Spring هذه القضايا فى أسلوب الكوميديا الشابلينية (نسبة إلى شارلى شابلن) فنرى زوجين محترمين ينتميان للطبقة الوسطى يعلو رأسهما الشيب وقد جلسا حول منضدة طعام ويمكن رؤية الذكريات الغرامية ، خاصة ذكريات الرجل ، فى الخلفية فى شكل عروس تجسد

البراءة العذرية ومغوية رجال تمثل الإنحلال المغرى بما فيها من إلتهام للرجال . توضح صور هذه الشخصيات النمطية – بالإضافة إلى صورة الرجل نفسه وهو أصغر سناً – نطاق خيال الرجل الذى يجب على المرأة بمقتضاه أن تطابق الكليشيهات المحددة لها مسبقاً والتى لا تفسح المجال أمام المرأة لكى يكون لها هوية مستقلة . يكتسب الربيع الثانى الدينامية من الثنائية أيضاً ، فهناك من جانب طقوس الحياة الزوجية اليومية الصارمة ومن جانب آخر هناك الذكريات ورغبة الزوج فى ربيع ثانى فى حياته الزوجية .

ويزيد إستخدام الموسيقى من التأكيد على هذه الثنائية . أما وجبة الطعام فتؤدى بالحركة البطيئة وفى خلالها يحاول الرجل الإقتراب من زوجته ولكن بمجرد أن يقترب منها جداً يبدأ طنين وأزيز موسيقى ميكانيكية منتظمة مثل الساعة . تتلوى الزوجة تحت تأثير عناقه وتطير إلى واجباتها المنزلية بخطوات رشيقة تزداد سرعتها. ينتج عن مثل هذه الأساليب السينمائية نوع من كوميديا التهريج حيث تصور الحياة الزوجية كسيناريو فيلم تراجيكوميدى صامت ، ويحدث السرد التاريخى نفسه الأثر . يكشف لنا ظهور المغوية آكلة الرجال فى فستان أحمر إنسيابى على طراز إيزادورا دنكان مع المزيد من السلوك المؤثر ، سخافة هذا الخيال الذكورى بالتحديد .

وفى الوقت نفسه لا يلغى الخيال والواقع بعضهما البعض . فكما تقطع الموسيقى الميكانيكية المنتظمة على دقات الساعة محاولات الخروج المتكررة للإقتراب من الزوجة تواصل الذكريات تطفلها على أمور الحياة اليومية . تغمس المغوية المحبة للحلوى صابعها فى طبق ملىء بالكريمة المخفوقة موضوع على المنضدة وتتسلق العروس كراسى الزوجين أثناء الوجبة . وتزيد الكوميديا الناتجة عن هذا الموقف من التغريب وتساعد على زيادة إيضاح وإبراز الضرورات الداخلية والنسق الأخلاقى الذكورى المتعصب . يقدم التابلوه النهائى على نفس المنوال ، فعند فشل حميع حيل الغواية تعود القصة الرومانسية من حيث بدأت فنرى صورة إستسلام محزنة حيث يجلس الزوج والزوجة فى طرفين متقابلين على مائدة الطعام ممسكين بأيدى بعضهما البعض .

يختتم طقس الربيع الأمسية حيث يتبع التسلسل الروائى الأصلى لكن دون الإشارة إلى روسيا الوثنية . تدور أحداث طقس الربيع فى مجتمع معاصر دون تعريفه بشكل دقيق . ولا تنشأ المعركة بين الجنسين بل هى واقع موجود بالفعل

وهى النقطة التى تبدأ عندها الأحداث . يركز طقس الربيع بالكامل على ضحية الربيع والتى تجسدها هنا إمرأة شابة .

لا يوجد أى ديكور سوى طبقة رقيقة من الطين تغطى أرضية خشبة المسرح وتحولها إلى منطقة لازمنية بدائية مهجورة حيث ستدور عليها معركة حياة أو موت . وكما فى أعمال لاحقة لباوش تتحول خشبة المسرح إلى ميدان حقيقى للأحداث بالنسبة للراقصين. ولا تعد طبقة الطين الصناعية مجرد تشبيه يتصل بالمقطوعة ولكنه يؤثر بشكل مباشر على حركات الراقصين ويضفى عليهم وزناً ملموساً عن طريق تسجيل آثار طقس يقوم على التضحية . تعيد الأجساد كتابة قصة طقس على الأرض . وما يبدأ فى شكل أسطح ملساء ناعمة ينتهى كأرض معركة مهجورة . يعلق التراب بأثواب النساء الرقيقة ويلطخ الوجوه ويغطى الأجساد العارية حتى المنتصف .

لا يحتوى مسرح باوش الراقص على أى زيف أو تظاهر ولا يحتاج الممثلون لتمثيل إرهاقهم المتزايد : فهو إرهاق حقيقى حيث إنهم يرقصون مقاومين التراب الذى يصل إلى كاحلهم . وليست هناك أى محاولة لإخفاء الطاقة المطلوبة عن الجمهور بما أنها تواجههم مباشرة . ولا تخفى أى إبتسامات المجهود الذى يظهر فى صعوبة تنفس الممثلين ويجعله مسموعاً . وتضفى الحسية العميقة التى يخلقها الممثلون بهذا المجهود البدنى الهائل على القصة مزيداً من الصدق ويجعل من الضحية شيئاً يتعرض له المرء عن عبث . إنها تجعلها خبرة شخصية .

نرى فى المشهد الأول إمرأة مستلقية على الثوب الأحمر الذى سترتديه الضحية وترقص به حتى الموت . ترقص المختارة مع النساء فى رقصتهن الجماعية حيث تحاول كل واحدة منهن أن تهرب منها . يشترك الرجال والنساء فى تكوين دائرة سحرية ويبدأون طقس عبادة الأرض بلغة من الحركات المستعارة من الرقصات العرقية (رقصات الشعوب) . ولا يعنى اللجوء إلى التوسلات والتضرعات البدائية العودة إلى ممارسات الأسلاف البدائية . تستعير باوش الأشكال والنماذج الرئيسية لمجتمع أبوى سابق ولكنها تترجمها إلى إطار من الحاضر غير محدد المعالم .

وفى هذا الضوء يمكن تفسير عبادة الأرض كطقس ينتمى إلى إحدى فئات المجتمع ويعقبها عودة الجنسين إلى الإنفعال . تختلف مجموعة الحركات الخاصة

بالرجال عن تلك الخاصة بالنساء وهو ما يذكرنا بقوة بالرقص التعبيرى حيث يتميز الرجال على سبيل المثال بالقفزات العدوانية القوية . ويتأثر الجنسان بالقوة المنهكة لإيقاع الحياة القاسى .

يسيطر الإرتباك والخوف على الإختيار الوشيك للضحية بينما تلتقط عدة نساء الثوب الأحمر . ويؤكد تكرار هذا الإمتحان – حيث يمكن أن تكون أى واحدة منهن الضحية – فكرة المصير المشترك للمرأة . وينقسم الرجال والنساء إلى مجموعتين منفصلتين . وبينما يتراجع الرجال إلى الخلف تندفع النساء إلى الأمام بحركات قلقة ويكونّ دائرة محكمة حيث تتقدم النساء فرادى إلى الوسط وتقترب من القائد الذكر من أجل إستلام الثوب الأحمر ، و هذه الشخصية هى شخصية الكاهن فى الأصل ويرقد على الثوب دلالة على سلطته المطلقة فى إختيار الضحية .

تتفرق دائرة النساء ويبدأن فى الرقص وبعدها تتقدم إحدى النساء إلى الأمام وتلتقط الثوب حيث تتناقله مجموعة النساء إلى أن يتم إختيار الضحية وهى إشارة البدء للمجموعة ، بينما تبدأ فى طقوس الخصوبة الصاخبة الممجدة فى إتصال جنسى متصاعد الإيقاع . ولكن حتى هذا الطقس يتم كما لو كان بالإكراه ويماثل عنفه عملية الإغتصاب أكثر من عملية الإسترخاء من جراء الإشباع يقدم القائد الضحية للمجموعة حيث تبدأ رقصتها المشئومة تحت أنظارهم المليئة بالفزع .

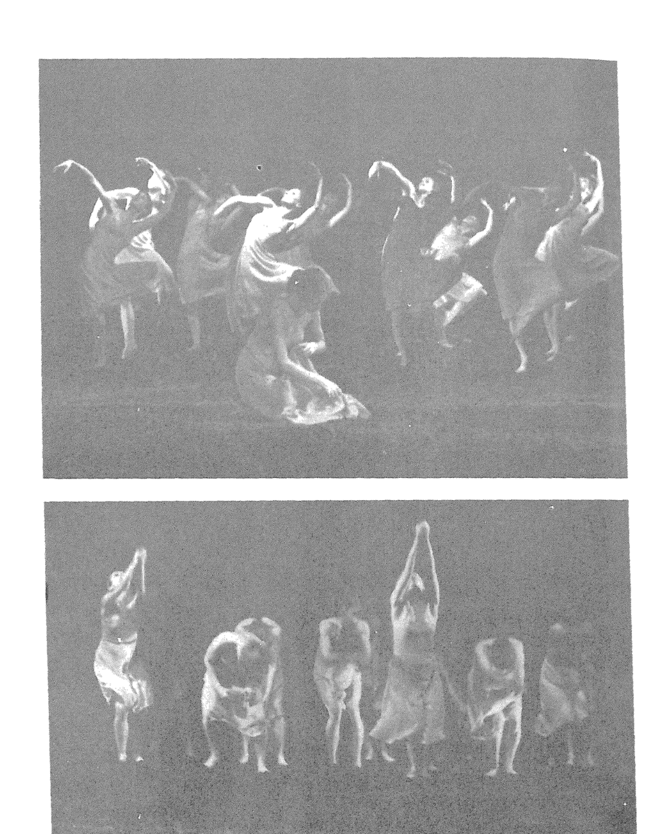
يمكن رؤية طقس الربيع كوحدة ذات ثلاثة تنويعات حول تيمة واحدة ولكل منها معالجة رقصية مختلفة . تتخذ أولى هذه التنويعات شكلاً تمثيليا جامدا أما الثانية فإنها تدرج الطباق مستخدمة التكنيكات التراجيكوميدية بينما يضفى الطقس الأخير بعداً وجودياً على الكل . تدور الفكرة الرئيسية فى هذا العمل عن العداء بين الجنسين وما ينتج عنه من تغريب الأفراد أما التركيز هنا فهو على دور المرأة التى تتضح وتتبلور معالمها كضحية لهذا الواقع وأداة له فى آن . يتميز هذا الطقس الذى يقوم على التضحية بالقدرية المحتومة . فى تصميمها لـ طقس الربيع تجعل باوش من معاناة الضحية مسألة حيوانية حيث ينفذ ذبح الضحية بطريقة عملية إلى درجة الوحشية . يتطور العمل بإعتباره مجازاً وجودياً عن واقع يمثل بضحاياه – من بين النساء عادة – بدون شفقة . إن الموقف الذى تتخذه باوش فى طقس الربيع مثله فى ذلك مثل أعمالها الأخرى هو موقف الإثبات .

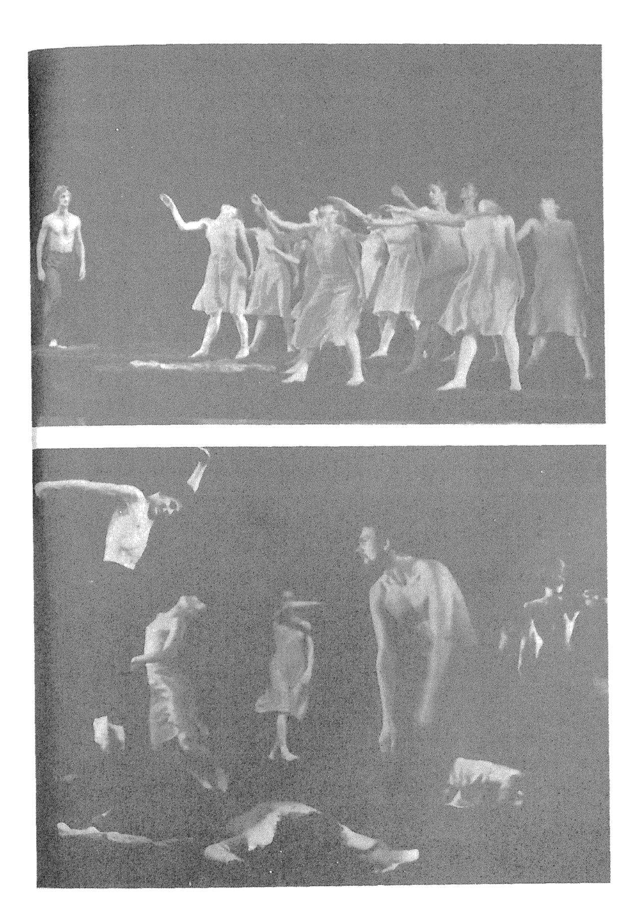
إن هدف هذا الشكل من أشكال المسرح الراقص ليس مساءلة الدوافع أو السياقات الإجتماعية وإنما إثارة التورط العاطفى وحتى المعارضة عن طريق فضح وتعرية الواقع دون تهاون .

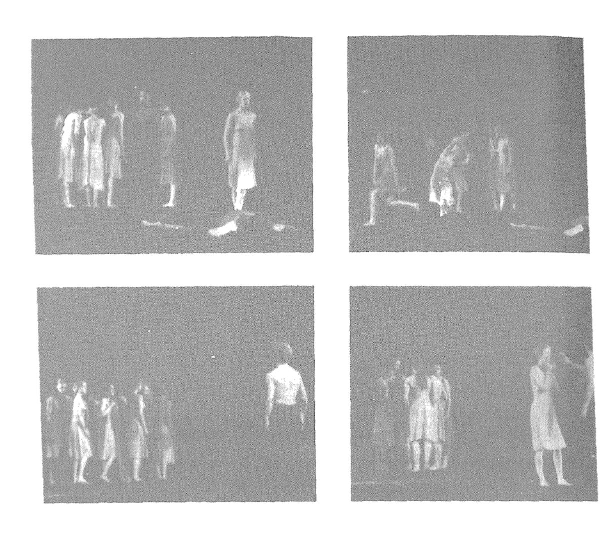
وفى هذه المعالجة للمادة لا يعد الإبتعاد عن الطقس الرجعى والإقتراب من أفكار الجنس والتغريب المعاصرة بمثابة أمر جديد فحسب وإنما يضاف إليها التحقق العاطفى أيضاً . إن نقطة الإنطلاق هنا هى فى المقام الأول ذاتية بدلاً من التجريد وتجنب أى أشواق فردية كما هو معتاد . ويجب على المتفرجين إتخاذ موقف بناء على هذا الأساس.

إن نقطة الإنطلاق عند باوش – بخلاف غيرها من مصممى الرقص – هى الخبرات الدنيوية التى نشترك فيها جميعاً . ويمكن لعبارة بريشت التى تقول لسوء الحظ أن الأوضاع ... آه ... ليست كما نظنها أن تلخص النتائج التى وصلت إليها جميع الأعمال التى ظهرت مع بدايات التعليم البريشتى . أما مسرح باوش الحركى فيهدف إلى تحقيق تأثير عاطفى لا يمكن لغير العقلانيين المتسرعين أن يلقبونه ب الأعمى .

إن مسرح التجربة بإقترابه المتزايد مما هو حقيقى وملموس يخلق الأدوات التى يحتاج إليها عن طريق المونتاج الترابطى . ويتخذ احتياج العواطف شكلاً محدداً ويكتسب الإدراك العقلى مادة فيزيقية .







الخطايا السبعة المميتة
The Seven Deadly Sins

كانت الخطوة الأولى فى هذا الإتجاه هى أمسية بريشت / فايل ذات الجزئين والمكونة من الخطايا السبعة المميتة و لا تخافى Don't Be Afraid حيث تعد الأخيرة مجموعة من القطع المختلفة التى جمعتها بينا باوش عن الموسيقى المعروفة لعدد من الأعمال هى الماهو غانى Mahogany و النهاية السعيدة Happy End و أوبرا الثلاث بنسات The Three penny Opera وموسيقى مرثية برلين The Berlin Requiem . يؤدى راقصو الفرقة أدوارهم كممثلين ومغنين وتتم إزالة الحدود الفاصلة بين أنواع فنون الأداء عن طريق دمجها فى المسرح الراقص .

كتب بريشت نص الخطايا السبعة المميتة للبراجوازية وهو عنوانها الأصلى ، في باريس خلال ربيع عام ١٩٣٣ وكان وقتذاك قد هرب من وجه الفاشيه الألمانية . (١) وهناك كان إتحاد الباليه الدولى لى باليه ١٩٣٣ Les Ballets 1933 قد تشكل بقيادة بوريس كوخنو Boris Kochno وطلب من كورت فايل أن يؤلف موسيقى باليه . دعى فايل بريشت من ملتجأه الأول فى سويسرا إلى باريس ليكتب النص وإن كان بريشت قد إعتبر هذا المشروع بأكمله أمراً غريباً . عرضت الخطايا السبعة المميتة لأول مرة على مسرح الشانزليزيه - Theatre des Champs Elysees يوم ٧ يونيو عام ١٩٣٣ وكانت مصممة الرقصات هى جورج بالانشين ومصمم الديكور كاسبار نهر Caspar Neher وقام بأدوار البطولة لوتى لينيا Lotte Lenya والراقصة تيللى لوش Tilly Looch زوجة راعى لى باليه ١٩٣٣ إدوارد

جيمس Edward James . لم يحقق هذا العرض النجاح المتوقع ، وإنما جاء هذا النجاح بشكل غير متوقع فى عرض عام ١٩٥٨ الذى أخرجته بالانشين عن نفس النص لمسرح نيويورك سيتى باليه New York City Ballet وجـاء العرض الأول فى ألمانيا عام ١٩٦٠ حيث صممت الرقصات تاتيانا جسوفسكى Tatiana Gsovsky .

يؤدى الخطايا السبعة المميتة ، حسب التخيل المبدئى لها ، مغنى وراقص ورباعى غنائى مـن الرجال يمثلون الأسـرة . تتتبع القصة رحلـة أختين آنا ١ Anna1 و آنا ٢ Anna 2 أثناء ترحالهما من جنوب الولايات المتحدة مروراً بسبع مدن كبرى على أمل كسب مالاً يكفى لشراء منزلاً صغير فى ولاية لويزيانا .

إن آنا الأولى هى المديرة والثانية هى الفنانـة .. إن آنا ١ ، هى البائعة و آنا ٢ ، هى السلعة (٢) . كل ما تكسبه الأختان من مال يرجى منه منفعة الأسرة كلها أى الأب والأم والأختين . وبإعتبارها الذات البديلة لأختها الراقصة تتبع آنا ١ آنا ٢ مثل ظلها فى كل ما تفعله . تدرك آنا ١ قوانين السوق التجارى . إنها تعرف كيف يبيع المرء ذاته وهذا يعنى بالنسبة للمرأة أن تبيع شبابها وجسدها . وعلى النقيض تجسد آنا ٢ رغبة السعادة الغزيزية التى تهددها دائماً ضغوط الترقى فى الحياة ، ودائماً ما تضطر آنا ١ لمنع أختها من إرتكاب إحدى الخطايا السبع المميتة ومن ثم تعريض مكسبهم للخطر ، وفى ظل إقتصاد السوق الرأسمالى بتركيزه على تكديس الممتلكات الشخصية لا يستطيع أناس من طبقة الأختين الرضوخ لرغبتهم فى عيش هادىء بسيط .

يستخدم بريشت إزدواجية آنا ١ و آنا ٢ لتوضيح التناقضات الموجودة فى نظام إجتماعى يتطلب البقاء فيه الشر من هؤلاء الذين يريدون أن يكونوا خيّر (حيث لا يمثل الخير و الشر مقولات أخلاقية) . يشير بريشت فى السبع خطايا المميتة إلى تعريفات الفيلسوف الإسكولائى بيتروس لومباردوس Petrus Lombardus التى يصبح بمقتضاها الكسل والكبرياء والغضب والشراهة والشهوة والطمع والحسد هى السبع خطايا المميتة التى تقود إلى الهلاك الأبدى . أى أن ما تعتبره الأخلاق المسيحية شروراً يعتبرها بريشت فضائل . ولكن لا وجود للفضائل التى من هذا النوع أينما وجد سوق يعتبر الناس فيه بعضهم البعض سلعاً .

ولا يركز عمل باوش على وصف الظروف الإجتماعية بل أن الفكرة الرئيسية بالنسبة لباوش هى المرأة التى تضطر لتسويق نفسها . إن آنا ٢ هى فى المقام الأول سلعة تتوافر للرجال ، وجسدها وشبابها هما رأسمالها الوحيد إذا كانت تريد أن يكون لها أملاكها الخاصة . من هنا فالإستغلال هو إستغلال الرجل للمرأة . ويمكن أن نرى فى هذا العمل الخلفية الإجتماعية التى تحكم سلوك الجنسين ولكنها مجرد خطوط عامة عريضة .

يضىء المشهد نور خافت ينبعث من سلسلة من أنوار النيون ويسيطر على لونى الأسود والرصاص والممتلكات قليلة للغاية إلى جدرانه العازلة للحريق كما أن المسرح مفتوح وبدلاً من أعماق حفرة الأوركسترا يجلس الموسيقيون فى آخر خشبة المسرح حيث يمكن أن يشاهدهم المتفرجون بالكامل . إن وضع الموسيقيين فى هذا المكان بهذا الشكل المقصود ، مثلهم فى ذلك مثل أضواء المسرح المرتبة فى مقدمة الخشبة ، يقضى على أى أوهام مسرحية ساحرة . فإن خشبة المسرح ، تبعاً لبريشت ، ليست مكاناً للطقوس الغامضة ولكنها حلبة لتقديم الواقع الذى صيغ صياغة راديكالية . وبنفس الطريقة تتجنب باوش الخطأ الشائع وهو إستخدام الموسيقى المألوفة التى يغلب عليها طابع الحنين إلى الماضى . وبالرغم من كل هذا فإن السبع خطايا المميتة لباوش ليست أمثولة .

بينما يحول الواقع الإقتصادى عند بريشت الحياة التى تحكمها الغرائز الإنسانية الطبيعية إلى خطيئة مميتة يطرح عمل باوش التناقض بين تحقيق الفرد لذاته وضغوط المجتمع عليه من أجل إخضاعه له . وبينما يفضح بريشت الزهو بإعتباره أداة غير إنسانية ترى آنا ، كما صورتها باوش ، نفسها مضطرة أن تختار بين تحقيق ذاتها والتضحية بذاتها من أجل مصلحة الأسرة .

من ثم ينتقل الصراع إلى مجال الإختيار الشخصى ويصبح السياق الإجتماعى ثانوياً بالنسبة للسياق الشخصى . إن آنا هى بصفة عامة ، إمرأة لا تعرف شيئاً وليس لديها ما تبيعه سوى جسدها وتتعرض لواقع يحدده الرجال وأختها بإعتبارها الذات البديلة لها . ويجب عليها أن تواكب مبادىء الرجل من أجل أن تبيع سلعتها الوحيدة وهى الحب .

يتخذ بريشت من ملحمة آنا الثنائية مجازاً للتعبير عن الصراع الإجتماعى الذى يقع فيه الرجل الصغير الذى تفرض عليه الظروف الإجتماعية

والإقتصادية مجموعة من الأخلاقيات الجامدة . إن التكاسل فى إرتكاب الظلم والكبرياء الذى يمنع المرء أن يبيع نفسه والغضب لعدم آدمية الصراع اليومى من أجل البقاء تصبح جميعها شروراً لأنها تضر بالتجارة . تصنف المتعة الجسدية التى تتبع الاشباع على أنها شراهة وينظر إلى الحب الحقيقى المجرد من الذاتية والذى لا يمكن شراؤه بالمال على أنه دعارة . وفوق كل هذا فإن الطمع – إذا نم عن خداع – والحسد الموجه إلى السعداء هى خطايا البرجوازية المميتة التى لا يمكن أن تغفر .

تضع باوش عملها بالكامل فى سياق شكل الرفيو المسرحى الرث . تُعد آنا ١ التى تفهم جيداً قوانين العرض والطلب ، أختها لتلعب دور الهدف الجنسى فتقوم بتمشيط شعرها بقوة وتلبسها ثوب العاهرة وحذاء أحمر وتقدمها إلى عالم الرجال التجارى .

فى بالتيمور ينتظر صف من الرجال بمنتهى الصبر والهدوء ويخلع كل منهم سترته قبل إغتصاب آنا . فى مدينة أخرى يتأكد أحد الرجال من المقاسات قبل إستلام السلعة .

تتحول براءة آنا ٢ الأولى وراحة بالها إلى عزيمة على المثابرة حتى النهاية المرة وتصبح متجهمة وإن إرتدت قناع الإبتسام . وعن طريق كد وإجتهاد آنا ١ – التى تعرف أن أفضل طريقة لتقديم أختها للصحافة هو بإعتبارها بلهاء ومثيرة والتى تعرف أيضاً كيف تقضى على أى نزعات رومانسية تعرض تجارتها للخطر – تحقق الأختان هدفهما ويشتريان منزلاً فى لويزيانا وتفقد آنا ٢ ميلها الحزين لأحلام اليقظة .

ولا ينتج هذا عن التكاسل فى إرتكاب الظلم ، كما فى بريشت ، بل لأنها ترفض الرضوخ لدور المرأة كداعرة . إن الغرض المحرك للأحداث هنا هو تشجيع تحقيق الذات وليس عرض التفاوت الإجتماعى والإستغلال .

لا تخافى ، لا تخافى حتى لو قادك الفساد إلى الضلال فإن الله سوف يمسك بيدك اليمنى وسيريك طريق الفضيلة . لا تخافى ، لا تخافى . يمثل هذا المقتطف من كورال جيش الخلاص فى النهاية السعيدة الفكرة المهيمنة المتكررة التى تمتد فى القسم الثانى من أمسية بريشت / فايل . يغنى هذا المقتطف شاب يلعب دور الكازانوفا حيث يتكرر وتعاد صياغته وينظم بناء الخمس وعشرين مشهداً الذين

تكون منهم لا تخافى التى تحكى قصة الخبرات الرومانسية لإمرأة شابة تصطدم مثلها عن الحب بالواقع . تتخذ فكرة السبع خطايا المميتة شكلاً آخر حيث المبدأ الأسلوبى الفعال – والذى سنراه فى شكل أكثر تطوراً فى الأعمال اللاحقة – هو دمج تركيبة درامية مفككة ظاهرياً وتوحدها بعضها ببعض خلال قيم مزاجية ترابطية متعاقبة حيث تضغطها باوش هنا لأول مرة فى نوع من أنواع المسرح الراقص الخاص بها وهو مسرح حركة يجعل التنويع على الفكرة الرئيسية ممكناً دون أن تعوقها القيود السردية ويسمح بتعاقب إلقاء الضوء على هذه الأفكار من زوايا مختلفة . بذلك يصبح بناء الرفيو أداة درامية وموضوع العمل فى آن واحد .

تتشابك أيدى أعضاء الفرقة وهم يؤدون تشيكلات الرفيو بعنف فيه نوع من التحدى ويشنون هجمات غاضبة على مقدمة خشبة المسرح أو يستهزأون بالمتفرجين . إن المواجهة هنا مباشرة وقوية وإنما يبقى الموقف دون حل . يستعرض الراقصون سلسلة من الأوضاع الساخرة العتيقة الخاصة بأسلوب الرفيو وفى نفس الوقت يولدون لدى المتفرجين فرحة بدائية بالحركة .

تتحول المبالغة فى أداء أشكال كانت مألوفة للغاية لأسلوب مسرحى كان فى يوم ما مزدهراً إلى حيوية عارمة . وبينما كانت فتيات الرفيو فى العشرينات من هذا القرن يؤدين رقصاتهن بأسلوب آلى وهندسى إستطاعت باوش أن تطلق الطاقة الكامنة فى هذه الأشكال القديمة وأن تترك خلفها الأسلوب الآلى لراقصين لا حياة فيهم . وتصبح السهولة هى الصفة المميزة للرقصات الآن .

تأخذ باوش فى تعديل أدوات الرفيو فى أعمالها اللاحقة وتحولها إلى عناصر أسلوبية خاصة بمسرح فوبرتال الراقص وتستنبط باوش مجموعة أشكالها من التقاليد الثانوية الموجودة فى وسطها الفنى وليس من المسرح اللفظى كما يعتقد البعض . تكشف أعمالها تباعاً عن القوة الهائلة الكامنة فى القاعة الموسيقية ومسرح الفودفيل والكاباريه والرفيو .

بالرغم من كل المتعة التى تحققها رقصات لا تخافى فإن هذا العمل ليس فوق مستوى النقد . إن كل أحلام الفتاة الصغيرة عن بريق عالم الشهرة ما هى إلا كليشيهات ولا ترتقى إلى مستوى الواقع . ويشوه إعطاء عالم الشهرة شكلاً مثالياً عنصر الرغبات الطبيعية . وتستغل الرقصات هذه الرغبات الطبيعية من أجل الترفيه بدلاً من مساعدتها حتى تصبح واقعاً . هناك مستويان من الخبرة فى لا تخافى وهما المستوى الفردى والمستوى المسرحى بدوافعه الإلزامية التى لا تقاوم

والتى ستصبح فيما بعد الفكرة السائدة فى كونتاكتهوف . فى لا تخافى تعيد باوش تقييم الأشكال المسرحية التى كانت قد إستكشفتها فى الربيع الثانى حيث دائماً ما تقترب الكوميديا من التراجيديا .

تتصاعد أغنية سورابايا جونى Sorabaya Johnny الذى كان يريد المال وليس الحب – إلى أن تصبح نوبة هستيرية عنيفة من الضحك تنم عن يأس وغضب .

يقدم الدرس الأخلاقى فى أغنية الحياة الطيبة – يجب على المرء أن يحيا حياة حياة طيبة لكى يعرف معنى الحياة – الوجود البرجوازى مرة أخرى فى شكل فيلم كوميدى صامت . تؤدى سيدتان طاعنتان فى السن ترتدى كل منهما ثوباً أسوداً ذات ياقة من الدانتيل بانتومايماً متصنعاً يظهر إعاقتهما لبعضهما البعض وتعريتهما لبعضهما البعض . تعبر السيدتان برشاقة وسرعة المسرح وهما متشابكتى الأيدى ويبتسمان لبعضهما البعض ويفردان ثوبيهما مذكرين إيانا دائماً بأهمية النظام والترتيب فى المظهر .

تجتمع الدمى البشرية حول حصان هزاز أثناء رقصة التانجو للبحار . إن الهدف الدرامى هنا ليس ترجمة النص وإنما إثارة صور مناقضة للأغنيات تقوم بتوليد تداعيات وذكريات مستقلة .

يحاول كل من يجسد نجم من نجوم الأغانى الجماهيرية ، دون كلل أو ملل ، أن يجبر هدف عواطفه على الإستسلام له بهدوء وهو يكرر لا تخافى . لا تخافى . ويكشف الفشل شخصيته الحقيقية حين يأخذ بالقوة ما لم يمنح له عن رضا وتنضم المرأة الشابة بعد ذلك إلى فرقة العاهرات .

تحول باوش اللحن الثنائى الذى يعبر عن الغيرة بين بوللى ولوش فى أوبرا الثلاث بنسات إلى لحن رباعى . تتنافس أربعة سيدات مستلقيات على فراء ثمين، وهو رمز الثراء والقدرة لدى الرجل ، على السيادة .

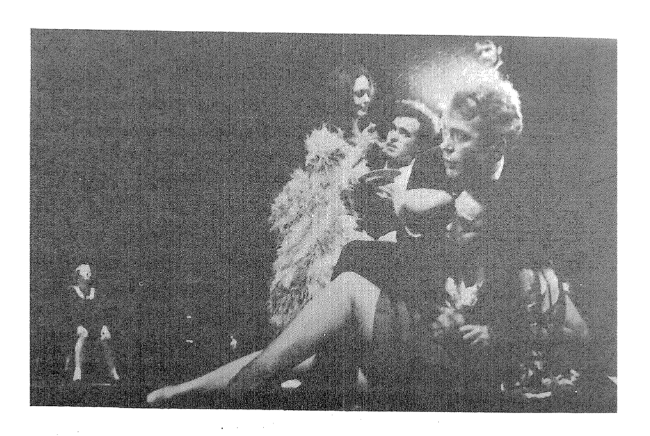
تكتمل هذه المشاهد بإدخال الرقصات الجماعية . ومع إقتراب النهاية يرقص الرجال مع النساء على أغنية عدم كفاية المحاولات البشرية بالحركة البطيئة بغرض المحاكاة الساخرة ، ربما كإشارة إلى دافع الدعارة الذى لا يقاوم .

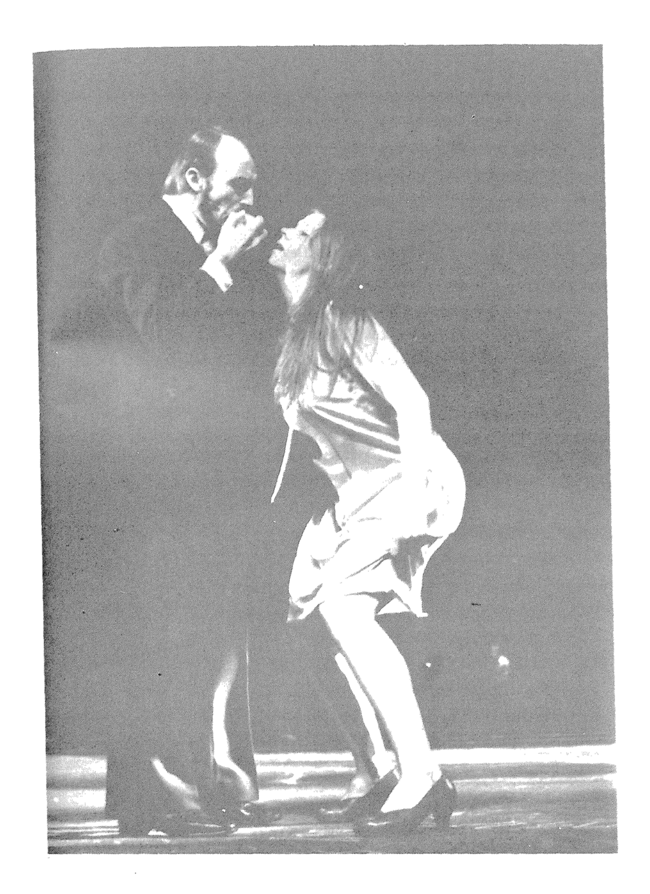
هنا يظهر بوضوح كيف تقاد المرأة إلى المتاجرة ليس بجسدها فقط بل بشخصها كله . يجسد الرجل القوة التى تحول المرأة إلى مجرد نسخة لصورتها فى خياله .

يعد إستخدام هذا النوع من المونتاج ، الذى يسمح بالذاتية على خشبة المسرح ولدى المتفرجين ، جديداً أو على الأقل جديداً فى المسرح الراقص . وهناك تشابهاً كبيراً بين الأنشطة المسرحية العادية والتافهة ظاهرياً وبين الروتين اليومى . إنها تسمح بالعواطف وفى نفس الوقت تخلق الكوميديا – التى لا تنزلق إلى مستوى المؤثر أبداً – إحساساً بالمسافة وتمنع الإمتثال لما يدور على خشبة المسرح .

تناسب الخاتمة البناء الدرامى المفكك حيث تبقى المشكلات غير محددة . ولا يمكن تبسيط القهر والاستغلال فى معادلة بسيطة بين الفريق المذنب (الرجل) والضحية (المرأة) .

تتعامل باوش مع القضية من منظور الظواهر الفردية وتستخدم مؤشرات ترسم الظروف ثم تعّرض المتفرج لها . يجب على المتفرج أن يتوصل إلى النتائج بنفسه . بهذه الطريقة يبتعد هذا المسرح عن التعليم البريشتى . إنه مسرح يعتمد كلية على عفوية البصيرة الناتجة عن الخبرات الشخصية .









ذو اللحية الزرقاء
Bluebeard

تحولت الإبتكارات الإبداعية التي ظهرت خطوطها العريضة فى طقوس الربيع وأمسية بريشت / فايل إلى مبدأ أسلوبياً وعناصر رقصية أساسية فى ذى اللعبة الزرقاء ومن ثم تأسس مسرح الحركة الذى أخذ عن أنواعاً فنية مختلفة خليطاً مركباً من العناصر مثل الرقص والأوبرا والمسرح المنطوق والبانتومايم حتى أصبح شكلاً فنياً للمسرح الراقص .

لأول مرة لا يستخدم بروجرام العرض لفظ أوبرا راقصة (مثلما حدث فى رقصات جلوك) أو باليه (مثل طقس الربيع) وإنما يشير ببساطة إلى المشاهد . مثل شكل الرفيو التى إتخذته أمسية بريشت / فايل تعبر هذه الكلمة عن الإحساس بالتشظى ورفض بناءً رقصياً مستمراً . ولا تفسر الأوبرا أو تترجم تبعاً لمعايير الرقص مثلما حدث فى إيفيجينيا على توريس أو أورفيوس ويوريديس ، فى ذى اللحية الزرقاء تتبوأ الموسيقى مركز العنصر المستقل الذى لا يمكن الإستغناء عنه مثله فى ذلك مثل عناصر المحتوى حيث يتخذ مرتبة ومكانة العناصر الأخرى التى تدخل فى بناء المشهد وهو عكس ما كان يحدث فى الباليه الكلاسيكى حيث كانت الموسيقى ذات وظيفة تكميلية بإعتبارها زخرفة نغمية . ويصبح العنوان الكامل للعمل ذا اللحية الزرقاء – أثناء الإستماع إلى تسجيل لأوبرا بلا بارتوك و قصر الدوق ذى اللحية الزرقاء Blue beard While Listening to a Tape Recording of Bela Bartoks Opera Duke Bluebeard's Castle. وتبعاً لذلك تصبح أهم الملحقات الرئيسية جهاز تسجيل موضوع على منضدة ذات عجلات .

ومع الإدماج الكامل للموسيقى فى العرض المسرحى يكتسب جهاز التسجيل هذا أهمية خاصة تفوق بكثير كونه مجرد قطعة من قطع الأجهزة الفنية . إن هذا الجهاز يلعب دور المؤدى ويدمج فى الأحداث ويحرك فوق خشبة المسرح بواسطة العجلات ويستخدم لتقسيم ساحة الرقص . يضاهى مستوى الموسيقى فى عرض المسرح الراقص لـ ذى اللحية الزرقاء والتى تحددها درجة التعقيد النغمى والدرامى لأوبرا بارتوك مستوى التصوير فيها .

تستخدم باوش نص الأوبرا للتعبير عن مفهومها لها . تأتى الحسناء جوديث إلى القصر الرائع المسحور للدوق ذى اللحية الزرقاء حيث يعطيها مفاتيح سبعة أبواب . يتضح أن الستة أبواب الأولى هى على التوالى : أبواب حجرة التعذيب ومستودع أسلحة وحجرة كنوز وحديقة من الدم ومملكة هائلة وبحر من الدموع . تختبىء خلف الباب السابع الذى يفتحه ذو اللحية الزرقاء أخيراً بناءً على إلحاح جوديث لتجد أجساد زوجات الدوق السابقات مقتولات وملفحات بالملابس الفاخرة . تدرك جوديث مصيرها وتستسلم بمنتهى السلبية لسادية الدوق وتسمح لنفسها بأن تزود بالملابس وتتوج قبل أن تذهب إلى موتها بهدوء.

جردت باوش الخرافة من سياق الفانتازيا وحولت رموز الحجرات السبع إلى العالم المعاصر حيث يصبح العداء بين الجنسين والإشتياق إلى الحب ونقص التفاهم والعبارات الفارغة التى تدل على عدم التواصل هى الأفكار التى تدور حولها مسرحية ذى اللحية الزرقاء .

يصبح الدوق ذو اللحية الزرقاء مجرد رجل عادى ويتحول قصره المسحور إلى حجرة بيضاء كبيرة فارغة تعود لنهاية القرن التاسع عشر حيث يحيط بحوائطها القديمة البالية شبابيك ذات مصاريع مرتفعة ويوجد ممر فى الخلفية . تغطى الأرضية البيضاء أوراق شجرة آخذة فى التحلل تساعد فى إقتفاء أثر خطوات الراقصين وتجعل الديكور واقعياً برائحتها وصوتها مثلما فعلت التربة فى طقس الربيع .

تقود الموسيقى الأحداث . عند بداية العرض نرى ذا اللحية الزرقاء جالساً بجانب جهاز التسجيل يستمع إلى المازورات الإفتتاحية للأوبرا . يوقف ذو اللحية الزرقاء الشريط ويعيده إلى البداية ويبدأ فى الإستماع إليه من أوله ويوقفه مرة أخرى ويكرر هذا الإجراء عدة مرات بينما يسمح لنفسه فى أثناء ذلك بأن ينساق

وراء الذكريات والتداعيات مثل كراب Krapp الذى يعيش فى عزلة والذى يكشف عدم أهمية وجوده من خلال حواراً مسجلاً بصوته فى شريط كراب الأخير Krapp's Last Tape لبيكيت Beckett يبحث ذو اللحية الزرقاء فى حالة من اليأس العارم عن الحنان والعواطف والحب الذى كان يتمتع به فى وقتٍ من الأوقات . بينما يعيد الإستماع لنفس المقتطف من هذه القطعة الموسيقية يهرع ذو اللحية الزرقاء إلى جوديث المستلقية دون أية حركة على الأرض وأيديها ممدودة لإستقباله . إنها المرأة فى شكلها المطلق . يقفز ذو اللحية الزرقاء فوقها ويغتصبها ثم يجرها بجهد عظيم عبر الأرض . يفعل الرجل ما يريده ولا تبدى المرأة أية مقاومة على الإطلاق . تحول باوش الرمزية فى بارتوك إلى عالم من الصور الفورية الملموسة التى تتركز حول الصراع بين الرفيقين . إن المرأة لا تنحدر إلى مستوى الضحية فقط بل إنها تستخدم هذا الدور كسلاح . إن الرجل ليس فقط حاكم ومنتصر بحكم جنسه ولكنه أيضاً سجان يفشل بشكل يثير الشفقة فى أن يعيش تبعاً لصورته الذاتية .

هناك من الرجال من يحاول أن يؤثر على النساء ببنيان جسمه عن طريق إتخاذ سلسلة من أوضاع كمال الأجسام . يترك ذو اللحية الزرقاء وحيداً مع دمية عارية حيث يقف أمامها ويعهر نفسه متخذاً أوضاعاً نرجسية تنم عن رضاه عن نفسه . إنه يمسك بالنساء بملاءات السرير ويطوحهن فى الهواء فى دوائر ويضعهن على كرسى ويكدس جسدين أو ثلاثة فوق بعضهما البعض ، ثم يتخلص منهن بمجرد إنتهاء الغرض منهن . يضغط ذو اللحية الزرقاء بيديه على رأس إمرأة بكل قوته حتى يجبرها على الركوع كعلامة على القهر الجسدى .

فى فقرة تصعيدية ينحدر الجنس إلى وظيفته الحيوانية . ومع نزع ستار الإنسجام والوحدة يظهر الصراع من أجل القوة . تصطدم الأجسام بعضها ببعض بينما يمزق ويدفع ويعذب الخصوم بعضهم البعض .

يصل الإنهاك إلى ذروته عند تجديد البحث عن الإتصال الجسدى وتبدأ اللعبة من جديد . يبحث الأزواج عن الأمان والمساعدة عند بعضهما البعض ولا تجد الأيدى الممدودة شيئاً تلمسه . تفشل محاولات العناق بينما يسقط الواحد عند قدمى الآخر ويداس منه ويفشل الواحد فى الإمساك برفيقه فتتدلى يداه الواهنة بجانبه . تنتهى محاولة أحدهم فى الإستناد على الآخر بسقطة مؤلمة ومدوية معاً . يتلمس

الممثلون الحوائط جيئة وذهاباً بحثاً عن المأوى ، أو يجلسون منهكين بجانبها قبل أن يجّرون أو يلقون فى وسط المجموعة مرة أخرى .

مرة أخرى تصبح قوة الجماعة عنصراً فاصلاً هاماً . يبحث الراقصون تكراراً عن ركناً هادئاً أو نافذة منزوية أو لحظة خصوصية لا إزعاج فيها لحماية أنفسهم من سلوك الجماعة . تتكرر هذه الفكرة في كل أعمال باوش تقريباً . يصارع الفرد من أجل التعبير عن فرديته فى مواجهة أشكال القهر الإجتماعية – القدرية أحياناً – المتمثلة فى طقوس الجماعة المفروضة على الفرد. تعبر باوش عن هذه الفكرة بوضوح أكبر فى تعالى أرقص معى حيث تصبح الجماعة كالقوى المجهولة التى تهدد الفرد.

يعكس التكرار المطول لبعض الحركات والأشكال البناء الإجتماعى الإلزامى وعدم أهمية الموقف الفردى . يبدو أنه يستحيل الفكاك من الطقس بكل تفاصيله الدقيقة المكررة . يهرع الراقصون جيئة وذهاباً على الخشبة ويضربون الحوائط ويصرخون وهم يختبرون الحدود الضيقة لدائرة العواطف الإنسانية .

تتخلل لحظات العنف القصوى لحظات من الهدوء والتواصل وإن كانت هذه تتغير لتكشف عن عدوان وإستسلام كامنين . تتجمهر النساء حول ذا اللحية الزرقاء بينما يجلس بجانب جهاز التسجيل ،ويغنين أغنية شكراً من لحن جوديث بصوت عال وحاد وبشكل رتيب بينما يمررن أيديهن على وجهه وكتفيه برفق فى محاولة الإستحواذ عليه .

يجرم الرفيقان بعضهما البعض بشكل متساوى ويهاجمان بعضهما البعض بالأسئلة والأوامر . إنهما يريدان أن يعرفا كل شيء وأن يحطما كل خصوصية . إنهما يريدان أن يبحثا وأن يستكشفا كل شيء بغرض الوصول إلى السيطرة الكاملة فى النهاية . تتصاعد محاولات الإسترخاء وتتحول إلى إيماءات ثقيلة للدفاع عن النفس أو هروب سريع أو عدوان ، ويتحول الحنان إلى عنف . لأول مرة تظهر فى ذى اللحية الزرقاء إزدواجية الحركات والإيماءات التى سيتضح مدى أهميتها فى أعمال أخرى لاحقة وخاصة التقلبات بين الكوميديا والتراجيديا .

تطالب المرأة بأن تكون أكثر من مجرد أداة لمتعة وقتية فى محاولة للدفاع عن النفس يكسوها ذو اللحية الزرقاء بطبقات عديدة من الأثواب وبذلك يفرض عليها كل أدوار الأنوثة من أجل أجبارها على عدم الحركة وإصابة عقلها بالشلل التام . إنه يستعيد حقه فى السلطة والقوة ويحقق إنتصاراً فى المعركة الجنسية .

إن مرتبة ذى اللحية الزرقاء ومنزلته الهامة في مجموعة أعمال باوش لا تعود إلى فكرة العمل، والتى تعد فكرة محورية بشكل أو بآخر فى كل أعمالها، وإنما تعود إلى أن هذا العمل يعطى إستمرارية لتطور المسرح الراقص كشكل من أشكال التمثيل المسرحى .

تقوم باوش بتوسيع أبعاد البناء المسرحى التقليدى عن طريق إدخال أدوات من الأشكال الفنية المختلفة مثل الرقص والمسرح الناطق والأوبرا والبانتومايم بشكل يكتسب أهمية أكبر من الرفيو revue فى أمسية بريشت / فايل. إنها تجمع بين هذه المكونات دون توحيدها فى عمل فنى شامل بحسب تعريف الرقص التعبيرى . إن هذه العناصر المسرحية المتنوعة لا تتحد فى شكل وحدة واحدة متالفة وإنما تحتفظ بإستقلاليتها . تقبل هذه المتنافرات وتدمج فى مفهوم العمل .

تُستمد مجموعة الحركات من الحياة اليومية مباشرة . ولا يرقص الراقصون مثلما كانوا يفعلون فى الأعمال الأولى . إنهم هنا يمشون ويركضون ويقفزون ويسقطون ويزحفون ويتزحلقون وما إلى ذلك . إن تكرار نفس الحركة لما يقرب من عشر مرات أحياناً يجسد القدرية المتأصلة فى كون المرء متورطاً فى عملية سير الأحداث . يعبر الرقص بشكل مباشر عن طبيعة الموقف الراهن غير المحتمل .

لقد تطور تأثير الإغتراب كعنصر أسلوبى أساسى فى ذى اللحية الزرقاء بشكل مكثف عنه فى الأعمال اللاحقة حيث تصور كل حركة ايحائية موقفاً متحدياً ، فتبحث الأيدى ولكنها لا تجد ما تلمسه ، يتم إستجواب التراث .

يتم تشويه اللغة المستعارة من المسرح الناطق وتُدمج كأداة رئيسية وتظهر بمظهر سخيف ومنفر. يصرخ الراقصون وينوحون ويتأوهون ويلهثون ويقهقهون ويضحكون ويصيحون ويصدرون أصواتاً بدائية . ويتم تحدى كل تقاليد التعبير الناطق، وتبدو تشكيلات الكلمات وأجزاء الجمل غريبة نتيجة التكرار الرتيب والعشوائى . ولا تبدو أى وسيلة إتصال مناسبة لتحقيق الإتصال على المستوى الإنسانى ، وينطبق نفس الشىء على الموسيقى . تمزق المؤلفات المتناغمة المتناسقة ويتم تجريدها فى شكل متتاليات قصيرة ومع مرور الوقت يصبح تكرار مقاطع معينة غير محتمل، وتصبح الموسيقى أداة تعذيب بينما تستمر الخاتمة ، التى تدرك فيها جوديث مصيرها، دون إنقطاع لمدة خمسة عشر دقيقة .

في هذا التتابع الأخير يظهر ذو اللحية الزرقاء وقد كسا جوديث بطبقات من الأثواب ويطلب من الراقصين الآخرين أن يؤدوا مرة أخرى ، فى أوضاع ساكنة بلا حركة ، الموتيفات الحركية التى سادت الأحداث . وحيث يتم تصوير أحداث الحياة بسرعة خاطفة لحظة الموت ، يتذكر ذو اللحية الزرقاء العلامات المتعلقة بالجسد التى تخللت رحلته فى الغرف السبع . ويتحقق التكثيف عن طريق التكرار وتكنيك الحركة السريعة الذى ينتمى للسينما .

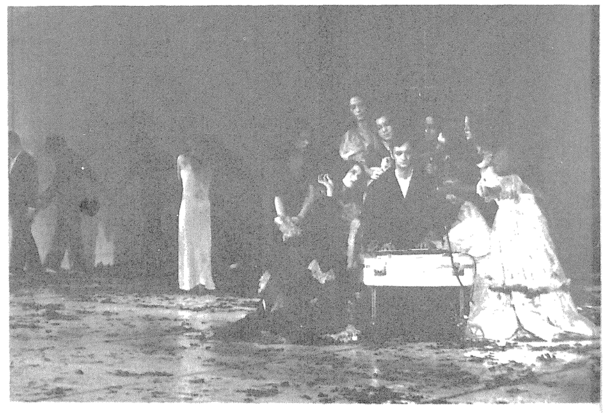
تعد مسرحية ذى اللحية الزرقاء إمتداداً للتنويع على موضوع تنافر الأدوار . يمثل ذو اللحية الزرقاء وجوديث كل رجل و كل إمرأة وتقدم باوش النماذج السلوكية والأدوار ذات الصيغ المبتذلة بإعتبارها ظروفاً وجودية . يركز التحليل على آليات القهر بدلاً من أسبابه . فى هذا العمل يصبح الفرد هو محور التركيز أكثر منه فى طقس الربيع . لم يعد المؤدى الفردى ممثلاً لشخصية واحدة ولكنه يصبح رمزاً للمسائل الجبرية وللنسق السلوكى .

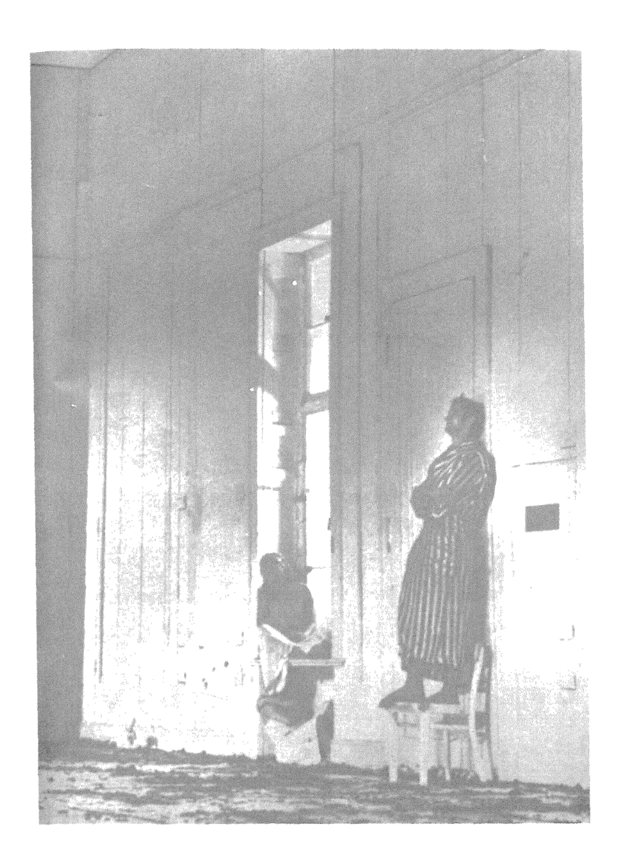
يعتبر ذو اللحية الزرقاءمؤشراً على إنتهاء مرحلة تطور عند باوش فيما يختص بالبناء الروائى . وعلى الرغم من أن الجزء المأخوذ عن بارتوك يبقى على بعض عناصر الخرافة . فقد تم الإستغناء عن الحبكة التقليدية المتمثلة فى المقدمة والصراع والحل كما ظهر فى طقس الربيع . يقتصر مسار التوتر الدرامى على المشاهد الفردية ولا يوجه نحو الذروة . لقد تم تقليل عناصر الخرافة إلى الحد الأدنى فى تعالى أرقص معى تمهيداً للأعمال اللاحقة التى تركز بالكامل على مضمون المشاهد .

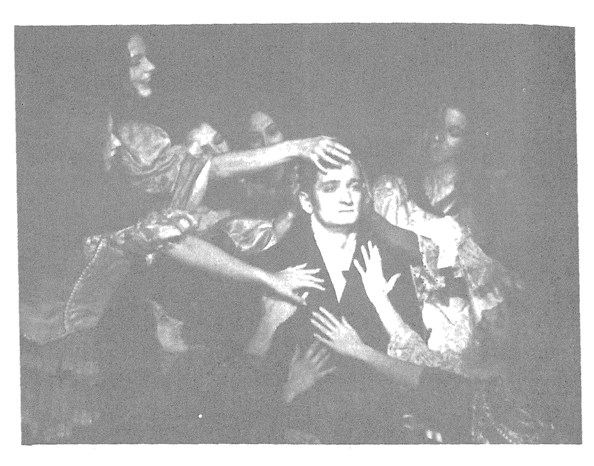
إن إختلاف وتعدد الأدوار لا يعطى الجمهور فرصة الاستمتاع بمشاهدة التمثيل التقليدى. كما لم تعد الحبكة المسرحية أساساً للحكم الأخلاقى على الأحداث المختلفة . إن تعاون المتفرجين مطلوب . ويصبح المتفرج متورطاً عقلياً وعاطفياً فيما يدور على المسرح حيث ينبغى عليه أن يتخذ قراراته بنفسه . ويستغرق عرض ذو اللحية الزرقاء١١٠ دقيقة وتؤدى دون أى إستراحة وهو ما يمثل كسراً للمعايير المسرحية .

وتعمق باوش ، فى أعمالها اللاحقة ، جماليات المسرح الراقص ، كما تطور مسرح الحركة الذى بدأته فى ذى اللحية الزرقاء .

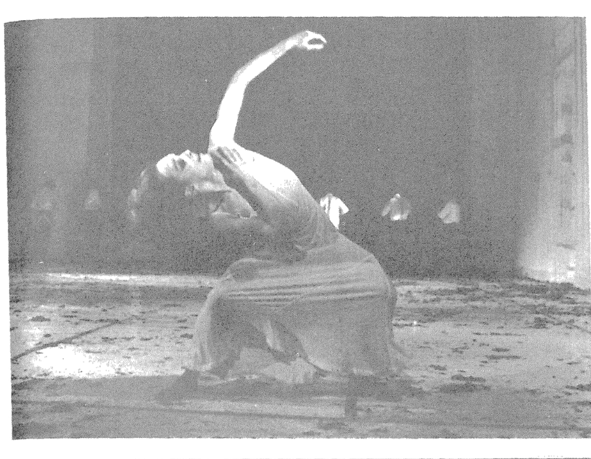




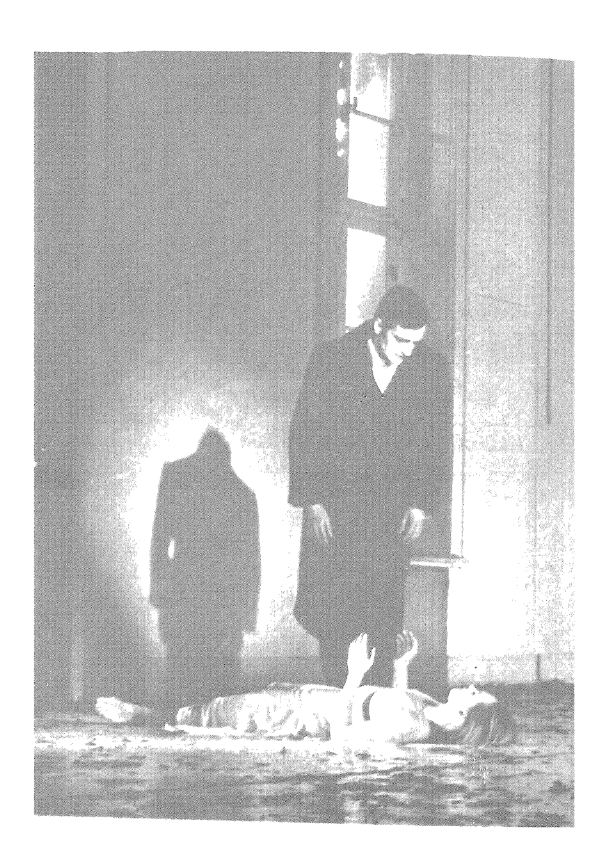














تعالى أرقص معى
Come Dance With Me

يبدأ عرض تعالى أرقص معى قبل بداية الأحداث التى تدور على خشبة المسرح. ففى أثناء توافد المتفرجين يتجول أحد الراقصين مرتدياً معطفاً أسوداً وقبعة تخفى عينيه فى الصالة . ويسحب خلفه فى عدم إكتراث سنارة تتدلى منها قبعة . يسبب وجوده ومظهره الحيرة والدهشة اللذان يتزايدان بين مرتادى المسرح الذين ينتظرون العرض وتثير قدراً لا بأس به من الفضول حول ما سيحدث بالفعل على خشبة المسرح.

ولكن حين يبدز العرض المسرحى بالفعل لا يوجد الكثير ليراه المتفرجون . تبقى الستائر مسدلة وتسمح فتحة باب ضيقة جداً برؤية غرفة بيضاء خلفها . من حين لآخر تندفع نساء فى أثواب صيفية زاهية ورجال فى معاطف سوداء ثقيلة خلف الباب . ويمكن أن يراهم المتفرجون وهم يمسكون أيدى بعضهم البعض مكونين بذلك دائرة ويسعونهم وهم يغنون أغنية أطفال . يجلس رجلاً مرتدياً بذلة بيضاء ونظارات شمسية فى جبهة الخشبة أمام الباب المفتوح ويشاهد الأحداث دون أن تصدر عنه أى حركة . يغلق الباب بدوى هائل وترفع الستار لتكشف عن حجرة بيضاء ترتفع أرضيتها فى إتجاه مؤخرة المسرح مكونة بذلك منطقة مقعرة مما يترك إنطباعاً يماثل الزحلوقة الهائلة . يبدو السطح الأبيض متسخاً بعض الشيء حيث سيؤدى الراقصون بين فروع وأغصان شجر البتولا الطويلة الرفيعة الموضوعة فى أكوام عبر مساحة خشبة المسرح .

ويعد هذا المنظر المسرحى أقل واقعية بكثير عن الصالون ويلوبيرد أو مشهد الشارع الواقعى فى برنامج بريشت / فايل . إن جو هذا المنظر الطبيعى الشتوى العجيب الذى يذكرنا برسومات كتب حكايات الجن ورسومات كتب الأغانى العتيقة ذات الصفحات الصفراء هو جو من الحزن وعالم شعرى من التداعيات والأحلام والرغبات .

فى تعالى أرقص معى تحقق باوش الإمتداد الطبيعى والمنطقى لجماليات مسرح الحركة المشهدى التى كانت قد إستكشفتها فى الأعمال السابقة . إن الراقص الذى يتجول فى الصالة قبل بداية العرض يتخطى بالفعل الحاجز التقليدى بين الخشبة والمتفرجين ليقرب بين الإثنين . مع باوش تصبح الحدود بين الأنواع الفنية غير واضحة المعالم . يظهر ممثل بين الراقصين ومن ناحية أخرى يعبر أحد الراقصين حدود المسرح المنطوق . وبذلك يتحرك الإثنان فى بيئة غريبة عليهما وهو ما ينتج عنه بالضرورة الإحتكاك . تبدو حركات الممثل خشنة وجامدة بالمقارنة بالإنجازات الجسدية للراقصين المدربين . ويفتقر الراقصون إلى أسلوب بارع ومصقل فى الكلام . وتصبح التقنية الناقصة جزءً لا يتجزأ من العرض .

لا يدعى هذا العمل الكمال ولكنه بدلاً من ذلك يدمج كل نقائص الوسائل المسرحية المتنوعة فى بحثه عن تصريح . هنا تتجنب باوش قيود التعريفات النموذجية لما هو موحد ومحدود أكثر من كل أعمالها السابقة . لقد أصبحت هذه مكونات ولم تعد تستمد محتواها من مفهوم درامى كلي ولكنها بدلاً من ذلك تستمد مضمونها من الأغنيات الشعبية التى يغنيها الراقصون أنفسهم .

ينبع الإطار الموسيقى لـ تعالى أرقص معى من الأحداث نفسها . بينما كانت التوجيهات الموسيقية ، سواء كانت أغنيات أو موسيقى أوبرا موجودة فى أعمال سابقة مثل ذى اللحية الزرقاء ، فإن المستوى الموسيقى هنا متحد مع مستوى التمثيل . يغنى الراقصون الأغنيات بأنفسهم بينما يمثلون أو يسحبون ويطاردون ويحملون بعضهم البعض أو بينما يبحثون عن الطريق أمامهم ويجدون بعضهم البعض أو يهربون من بعضهم البعض . وتشوه الأصوات غير المدربة التى أحياناً ما تلهث من فرط المجهود الألحان . وتؤدى بعض الأغنيات إما بسرعة جداً أو ببطء شديد أو تنطق بصورة سيئة .

كما فى ذى اللحية الزرقاء تحقق الموسيقى بعداً إضافياً من خلال الرقص . إن الفكرة الرئيسية للعمل هى الأغنيات الشعبية الألمانية التى تعرفنا فى أبيات

بسيطة بالحب والموت والفرح والحزن . إلا أن ما يدور على خشبة المسرح من أنشطة يوضح لنا أن حدود الألم والحزن وحتى الحب والشوق غير واضحة وغير دقيقة وأن الموت ليس نوعاً من أنواع الجمال الذى يشوبه الحزن وأن الحب ليس هوالسعادة الأبدية كما يظهر فى الأغنيات .

هناك شاهد من الإضطهاد الجسدى والعقلى القاس . يضرب الرجال النساء بفروع الشجر . يدفع مجموعة من المعذبين إمرأة إلى أعلى الزحلوقة ويركض غيرها جِيئة وذهاباً وهم يسقطون ويصرخون . يصبح الخوف واقعاً فى العرض عندما يفرض على الراقصين أن يقفزوا فوق الفروع الجافة فيجرحون أقدامهم وأرجلهم فى أثناء ذلك ويسقطون ويضربون الحائط ويتزحلقون على الميل أو تحكهم الأغصان .

تتكشف المعركة بين الرجال والنساء ومحاولاتهم لإيجاد وفهم وإحترام بعضهم البعض خلف الصيغ الشعرية لنصوص الأغنيات . كلما إنفجر الصراع على السلطة وكلما تحولت الكراهية والعداء إلى خزى وجرح ويأس تموت مطالب الإتصال دون أن يعرف بها أحد . تعبر الصور المتراكمة عن شهوة السلطة والخوف من الإستبعاد معاً .

وغالباً ما يكون الحدث المرئى إما صورة مترجمة حرفياً عن حالات الوجود أو تشبيهات لها . يضع رجلاً أكواماً من القبعات على رأس إمرأة أو يغطيها بأعداد هائلة من المعاطف . إنها مغطاة وهناك من يهتم بها ولكن ما الحماية الظاهرة إلا عبئاً وتهديداً . إنها رقة خانقة . تثور إحدى النساء ضد غريزة الرجل لحمايتها فتقف على كرسى وتضرب قبعة كل رجل يسر بها نازعة إياها من على رأسه . تلتف إمرأة أخرى كالياقة حول كتفى أحد الرجال فتكون بذلك إكسسواراً زخرفياً لغرور الرجل وضحية له فى آن واحد . تغير النساء أثوابهن بإستمرار مبدلين بذلك هويتهن بشكل عشوائى .

تعد الصور التى ترسمها المجموعة تعليقات وشرح للموقف الكائن بين الشخصيتين الرئيسيتين وهما الرجل الذى يرتدى الأبيض ورفيقته . إن الدعوة التى توجهها له – تعالى أرقص معى – والتى تعطى هذا العمل عنوانه وتعد فكرة مهيمنة متكررة مستمدة من أغنية أطفال تقول : تعالى أرقص معى تعالى أرقص معى إن لى مريلة بيضاء ، لا تتوقف لا تتوقف إلى أن تمتلىء المريلة بالثقوب . وهى حافلة بالإيماءات الجنسية .

تعد هذه الأغنية محاولة مستميتة من جانب المرأة لإيجاد أرضية مشتركة مع الرجل من أجل بناء علاقة معه . تغنى المرأة هذا اللحن بكل طريقة ممكنة : برفق وبتملق وبإستعطاف طفولى وبتوسل وأخيراً بصوت مرتفع وبتحد وكأمر وبغضب عارم وبصرخات غاضبة . ولا يظهر الرجل ما يشير إلى قبول دعوتها . فقط الرجال الذين يرتدون السواد هم الذين يصطفون خلف المرأة ويتحالفون معها أو يرقصون فوقها . تبدأ المرأة رقصة متقطعة غاضبة وتحاول القضاء على لا مبالاة الرجل وعدم إكتراثه عن طريق إيقاعات شديدة الإهتياج . ولكن حينما تصبح حركات الرجل مصدراً للإزعاج تصبح أغنية الأطفال فرصة مناسبة للهروب وتتحول الدعوة الأصلية إلى مقاومة وتصبح إزدواجية اللغة والأحداث واضحة جلية .

يفشل الرقص فى تحقيق صلة بين الشخصين كما تفشل اللغة أيضاً . إن الشخصيات حينما تتحدث لا تتحدث إلى بعضها البعض بل ضد بعضها البعض وفى أغلب الأحوال فى صيغة الأمر . حتى طلب المغفرة بغرض التصالح لقد كنت أنا المخطىء تنزلق إلى مناقشة صاخبة حول موضوع المكانة فيما يتعلق بمن أحق بأن يعتذر الآخر له . وتثير الكلمة المنطوقة قضية السلطة .

لا تستطيع أغنية المرأة أن تحرك الرجل لعمل شىء . وعلى جانب آخر فإن أوامره تؤدى إلى إستبعاد المرأة وتملى عليها حركاتها حينما يأمرها بصوع مرتفع إجعلينى أغار عليك أو قولى إنك تحبيننى . تطيع المرأة بدون أى تردد . إنها تحت رحمته . وأخيراً تستبطن المرأة هذه المطالب الموجهة إليها بل أنها، من أجل تحقيق هذه الكليشيهات تعطى نفسها نفس هذه الأوامر التى نطق بها الرجل سابقاً . وعندما تفعل هذا فإنها تكف عن التباعية والطاعة العمياء ولكنها تصرخ فى الرجل بنفس كلماته . وتعد هذه الثورة إحتجاجاً عنيداً وجريئا وفيه شىء من التحدى ولكنه يفشل فى تغيير الموقف الأصلى .

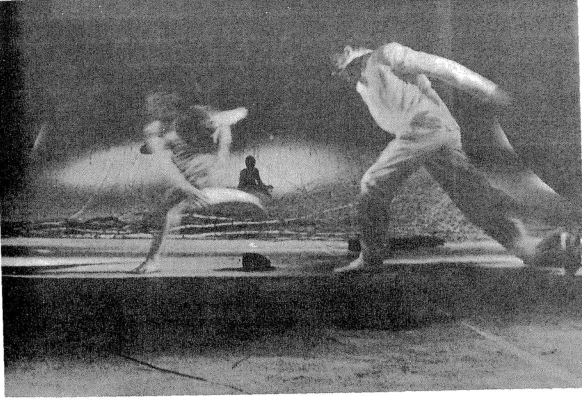
تحقق المرأة الدور المطلوب منها بجانب أشكال السلوك المفروضة عليها (والتى أحياناً ما تفرضها هى على نفسها) المرسومة للأنثى . إنها تحشو ثوبها من أجل أن تعطى لنهديها حجماً أكبر و أن تظهر أردافها أكثر إمتلاءً . إنها تضع المساحيق وتغنى بشبق أحياناً أشعر إننى ... إنها تتجاوز خيالات الذكر بكثير فتحقق بذلك الشكل المطلق لإدراكه للمرأة الذى يختزل إلى عبارات جنسية بحتة .

على أى حال ، يتضح لنا أن السخرية من مطالبه تكشف عن رغبة مماثلة فى التوافق مع أحلامه ومع مثل الجمال جاعلة نفسها جذابة ومرغوبة تماماً كما يريدها . وعلى الرجل أن يملى على المرأة التباعية وبذلك يتم الإبقاء على الموقف الذى يغذى القهر .

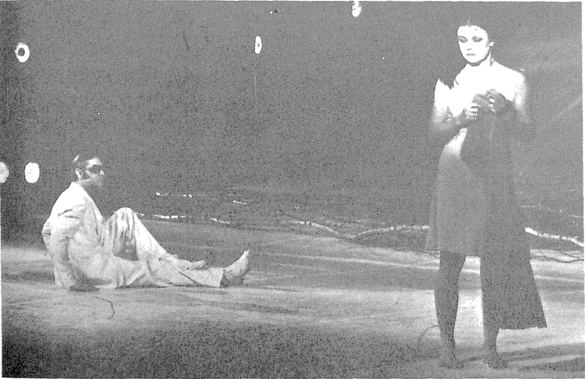
إن هذه التركيبة المكونة من العناصر المسرحية المتنوعة فى تعالى أرقص معى تخطوا بمنهج المسرح الراقص خطوة أبعد من الأعمال السابقــــة . لقد أضيف الممثلين إلى الراقصين فى العرض كما أضيف الحديث إلى الحركة كأسلوب ضرورى وتقدمى من أساليب التعبير . وفى كسرٍ آخر للتقاليد يعرض هذا العمل الذى يستغرق تسعين دقيقة دون إستراحة . تستخدم باوش آليات التكوين المسرحى وقوانينه غير المكتوبة وتتجاوزها أو تكسرها فى أحيان أخرى لتناسب أغراضها الخاصة . لا تسمح باوش بفترة راحة للمتفرجين للإسترخاء حيث يجب مواجهة العمل كوحدة واحدة كاملة .

فى الأمسيات السابقة كان المتفرجون يستمدون توجههم من الخاصية التوضيحية الملموسة نسبياً حتى وإن كانت هذه مجرد خرافة غير مكتملة أو نصاً لأوبرا أو أغنية. فى تعالى أرقص معى لم يعد أمام المتفرجين هذا الخيار . إن الأحداث التى تحيط بالشخصيات الرئيسية مازالت قابلة للإستنتاج ولكن يجب على المتفرجين أن يتخذوا قراراتهم فيما يخص المنظر المسرحى وفروع الشجر والهيئة السوداء والأغنيات الشعبية. كما فى ذى اللحية الزرقاء لم يعد المؤدون يمثلون أدواراً معينة بل ظروفا ومواقف وأقدارا عامة . لم يعد هناك وجود للزمن والمكان بإعتبارهما كميات محددة تضفى نظاماً على الأحداث فى أثناء تقدمها ونموها . إن باوش لا تخلف وراءها منتجاً نهائياً أو ترفيهياً لا قيمة له . تبقى مناظر صورها غير محددة فتصبح بذلك تحدياً مباشراً للجمهور من أجل أن يشترك فى العمل والرقص .. تعالى أرقص معى .









رينـاتـا تـهاجـر
Renate Emigrates

تسعى بينا باوش من خلال العرض الراقص رينانا تهاجر إلى السماح بوجود تعددية فى الأشكال الفنية المتضمنة فى المسرح الراقص . وهكذا نجد أنه بالإضافة إلى الرقص والحركة والتمثيل والموسيقى تم الإستعانة بأشكال فنية أخرى مثل الأوبريت والفيلم السينمائى والمشاهد الكوميدية . يدور هذا العرض حول الكليشيهات أو الأنماط أو القوالب الجامدة وذلك فيما يتعلق بالسلوك العام للشخصيات وبرغباتها وتطلعاتها هذا بالإضافة إلى العلاقة بين الرجل والمرأة ومجمل المواضعات والأخلاقيات التى يجب عليهم الرضوخ لها .

لا تبحث باوش فقط فى هذه الكليشيهات ولكنها تنظر بعين الإعتبار أيضاً لكل ما يؤدى إلى نشرها وترويجها ، وذلك مثل الرواية الرومانسية ، والكتب الكوميدية ، والأفلام الرومانسية الميلودرامية ، والأغانى الشعبية . تشغل الميثولوجيا الشعبية حيزاً كبيراً فى المسرح – وهو ذات الحيز الذى يشغله الإيهام بكل ما فيه من جاذبيه – ذلك الإيهام المتمثل فى الكليشيهات الخاصة بشخصيات العشاق والأمراء والأميرات ، والافكار الخاصة بالثروة والحرية . وفى الأشكال المسرحية دائما ما تكون البطلة جميلة ومحاطة بعدد من المعجبين ، كما يكون البطل فى الغالب شخصاً ناجحاً وفارساً حقيقياً . وفى هذه المسرحيات أيضاً دائماً ما تعطى السعادة الختامية للعاشقين الشكل النهائى للفعل الدرامى الذى يشوبه – فى أغلب الوقت – الإلتباس وسوء الفهم ، والصدفة ، وعدم التعرف على الهويات الحقيقية

للشخصيات ، ففي النهاية دائماً ما يلتقى العاشقان بعد إفتراق ويعيشان فى حب أبدى . وهنا نجد أن معطيات هذا الشكل المسرحى دائماً ما تضمن هذه النهاية السعيدة منذ البداية ، فالصراعات التى تحتدم سرعان ما تذوب وتنتهى ، كما يتم إستبعاد التناقضات الإجتماعية من خلال الحب الصادق والذى تختزل من خلاله هذه التناقضات لتأخذ الشكل الفردى المتمثل فى الشخصيات المتحركة فوق الخشبة .

تتعامل باوش فقط مع العناصر الجوهرية المكونة لدراماتورجيا الأوبريت ، وهى تنتقى مشاهد معينة تقدمها للمتفرجين . يدور هذا العرض حول عشاق تعساء وأبطال معصومون من الخطأ وعشاق من القصص الخيالية . كما نجد فى هذا العرض أيضاً هذين الزوجين المثاليين وهما الملك والملكة ، إلا أن هذين الزوجين لا يتصرفان كما هو متوقع منهما .

وبذات الطريقة تسعى باوش إلى إختزال الأنماط الجامدة الخاصة بالأوبريت ، كما تسعى أيضاً إلى إختزال الصور الخاصة بأفلام الخمسينات والستينات إلى قيمها البصرية والرمزية وتكييف هذه الصور لتجعلها ملاءمة لعرض مسرحى راقص . مثالاً على ذلك نجد النساء فوق المسرح وهم يرتدين فساتين الساتان التى إشتهرت فى الخمسينات ، كما نجدهم يتحركون بخطوات محسوبة فوق المسرح بأحذيتهن ذات الكعوب العالية وأيديهن خلف رؤوسهن تماماً مثل مارلين مونرو . أما فيما يتعلق بشخصيتى الملك والملكة سنجد أن ما يشير إلى الكوميديا هنا هو تلك المفارقة بين ما هو حلم وما هو واقع .

ومثلها مثل مسرح بريشت فإن كوميديا باوش تدفع المتفرجين إلى إتخاذ موقف . كما يجب أن نلاحظ أيضاً أن المتفرج وهو يضحك هنا يكون متحققاً تماماً من إنه يضحك على نفسه ، ذلك لأن واقعه يتجسد أمامه على الخشبة ، وهو واقع يأخذ الشكل التغريبى من خلال الكوميديا . إلا أن ما يجب أن نلاحظه فى هذا العرض هو أن ما يفضح هنا ليست الحاجات الإنسانية الأصيلة مثل الحب والأمان والمشاركة، ولكن ما يفضح هو التعامل مع هذه الحاجات بإعتبارها سلع، وذلك من خلال وسائل الإعلام .

يكمن جوهر هذا العرض فى الإغتراب فى العلاقات بين الرجل والمرأة والمعايير التى تخضع لها هذه العلاقات ، هذا فضلاً عن أنماط السلوك التى تميز

هذا النوع من العلاقات . إن عالما بأكمله من الكليشيهات والأحلام يحكم العلاقات بين الطرفين اللذين يحاولان تلبية متطلبات الإعلام ومن ثم يدخلون فى صراع مع الواقع . وهنا يمكن القول أن حاجة الشخصيات للتكيف مع الأخلاقيات الجامدة التى يفرضها الإعلام تتحكم فى مفهوم الذات لدى كل من الرجل والمرأة.

ولم يعد يحكم سلوك الطرفين تجاه أحدهما الآخر هذا الصراع العنيف من أجل التسلط والذى ساد طويلاً بين الجنسين وإنما أصبح هذا السلوك تدريجياً يفتقر إلى التواصل التام . ولذلك نجد تلك السيدة المهندمة وهى تتحدث إلى رفيقها بلهجة سويسرية قد أشعرته بالضيق والملل . إن هذا التواصل مع الإنسان المثالى يحدث فقط فى رحاب الخيال . وهنا نجد مشاهد دالة على ذلك ، فمثلاً نجد أحدهم يرقص وهو يشد على أيدى حبيبه الذى لا يبدو للعيان قائلاً : عمت مساءً ، كما نجد أنجيلا وهى تتصل بشكل متكرر بصديقها الذى تعشقه ديك (والذى لا يظهر على الإطلاق فوق الخشبة) وتبدأ فى الحديث إليه عن خبراتها اليومية فى مونولوج طويل ، وفى مشهداً آخر متكرر تجد فتاة أخرى تتلو أجزاء من خطاب غرامى وهمى يمتلأ بكلمات : أحبك . أحبك . أحبك .

وتتضح حقيقة أن الرجال فى هذا العرض ليسوا إلا شخصيات متخيلة من الأجنحة التى يرتدونها فوق ستراتهم . وفى أحلام النساء يظهر الرجال فى صورة المخلوقات البريئة التى تقوم بتقبيل أيديهن . إلا أن مثل هذه المخلوقات الخيالية تعبر عن التواجد فى الواقع . وعندما يظهر الرجال كأناس حقيقيين فهم يأخذون أشكال الأبطال الواثقين بأنفسهم على شاكلة دون جوان وهنا يتحول سلوكهم إلى القوالب والأنماط الجامدة .

تلعب المرأة فى هذا العرض أحد دورين : إما دور الغانية آكلة الرجال أو دور تلميذة المدرسة الخجلى – وهنا ينحصر دور النساء فى تجسيد مثاليات الجنس أو يختزل وجودها فى العجز والضعف الساذج وهو ما يؤدى جميعاً إلى إبراز تسلط الرجل . وتسعى النساء إلى التكيف مع توازن القوة ، كما يسمحن لأنفسهن بأن يعاملن كأشياء يلعب بها أو كديكور ، وهنا نجد النساء يقفن على أحذية الرجال أثناء الرقص (وهو ما يرمز إلى سلوكهن فى المجتمع) . إن الرجال يمنحون القدرة على تحديد خطوات النساء ومنعهم من الوقوف على كلتى أرجلهن .

دائماً ما تتخذ النساء شكل دائرة وهو ما يرمز إلى كونهن سلعة معروضة ، وهن يسمحن لأنفسهن بأن يقيمهم الرجال وهكذا نجد المرأة دائماً مشغولة بقياس

الفساتين والأردية مساوية هكذا بين وجودها الفعلى ومظهرها الخارجى أو جاذبيتها التى تخضع للإبتزاز .

رغماً عن ذلك فإن المظهر الخارجى – هذا الدور المصطنع – لا يثبت أمام محك الواقع . وهنا نجد أنفسنا وكأننا داخل فصل لتعليم الرقص ونجد الرجال والنساء يقفون قبالة بعضهما البعض ويعلمهم مدربان كيفية إستخدام العينين وإصدار التنهدات والتقبيل . وكل من الراقصين يمارس ذلك وحده أولاً قبل ممارسته مع الشريك الآخر . إلا إنه عندما يحدث ذلك لا يتم التوافق ويصطدم الرجال بالنساء ويفقدون جميعاً القدرة على تنسيق حركاتهم ، فكل ما تم تعلمه يصبح بلا جدوى عند الممارسة ، إنهم يفشلون جميعاً فى إحداث التواصل حتى بشكل مبرمج .

وخلف التيمة الخاصة بسلوك الجنسين تجاه بعضهما البعض نجد كراهية وعداء بين الفرد والجماعة . فالجماعة فى هذا العرض تأخذ شكل الجمهور الذى يبتلع الفرد . وهنا نجد أحد الراقصين يستمتع ببعض الخصوصية وقد فاجأته مجموعة أخرى من الراقصين بشكل مفزع وهم يصرخون فى وجهه : عيد ميلاد سعيد ثم يتركونه وحيداً وقد أصابه الإضطراب واللبس الشديد . كما أن خوف الفرد من الكشف عن فرديته أمام الجماعة يتضح فى مشهد نجد فيه مجموعة من الممثلين وهم يقفزون لأعلى ثم يهبطون بشكل متناسق بينما نجد ممثل وهو يفعل ذلك بتعبير مضطرب .

وفى هذا العرض نجد أن المنظر المسرحى يعبر جمالياً عن أفكار البحث عن السعادة، والصراع بين رغبة الإنسان والواقع ، والإغتراب ، والعزلة . ففى المنظر نجد اثنين من الأعمدة الضخمة فى غرفة بيضاء ، وخلفهما نجد أبواباً وشبابيك نرى من خلالها الناس . إنه منظر يشوبه الجمود ويمتلىء بمفردات الحياة اليومية من دواليب وكراسى ، وكلها أشياء قد تعطى إحساساً بحياة آمنة ، ولكنها جميعاً تشير أيضاً إلى تأثير الإعلام .

ومما يميز هذا العرض أيضاً الطريقة التى تستخدم بها الكلمات ، والطريقة التى تترجم بها الصور البلاغية إلى أنشطة وصور جسدية محسوسة فالعالم الذى تشيده آنجيلا لنفسها يتكون من الأحذية واللعب وأدوات التجميل ، وكلها أشياء تضع حاجزاً بينها والعالم الخارجى . وهنا تتضح لنا العلاقة بين الممتلكات والهوية .

فالمكالمات التليفونية التى تتم بين أنجيلا وفتى أحلامها ديك تتم من خلال زهور الحب الحمراء – فإثنتين من الزهور الحمراء هنا تستخدم كسماعة تليفون .

أما من جهة الموسيقى فهى تتناسب مع جو الأوبريت ، وهى تتضمن ألحان من أفلام ومسرحيات موسيقية (مثل ذهب مع الريح و جنوب الأطلنطى و موسيقى وترية حالمة منها لحن نوتردام لمانسيتى و فرانز شميت) ومثل هذه الموسيقى تقدم لنا نفس الكليشيهات وذات الأحلام الخاصة بالتناغم والعادة . وكما رأينا فى العرضين السابقين فإن الموسيقى هنا تمثل أكثر من مجرد خلفية بسيطة . إن الموسيقى هنا تكمل الأنشطة المسرحية .

كما أن جماليات وسائل الإعلام لا تحدد فقط محتوى هذا العرض ولكنها تحدد شكله البنائى أيضاً . كما يجب ملاحظة أن الإسم رينات الذى يظهر فى عنوان العرض ليس إلا شخصية خيالية غير واقعية كما هو الحال فى كل شيء ، وهى شخصية لا تظهر على الإطلاق فى هذا العرض . ويلاحظ أيضاً هنا أن المشاهد لا ترتبط ببعضها بشكل ينطوى على التصاعد ، وإنما تتكون المشاهد من تابلوهات تؤدى بشكل متلازم . وهنا يمكن القول أن هذا العرض لا يحتوى على البناء التقليدى فلا توجد شخصيات أساسية وشخصيات ثانوية ، كما لا يوجد تطور وتنامى فى الأحداث ، فلدينا هنا عدة حبكات تتواجد جميعاً بشكل متوازى .

كما أن مفهوم الزمن القائم على التتابع والتطور السببى لا ينطبق هنا ، إذ أننا نجد هنا مستويات زمنية متباينة تتلازم وتتواجد معاً . وكما فى عرض الربيع الثانى يستخدم هذا العرض بعض التقنيات السينمائية ، إذ نجد بعض الحركات وهى تؤدى بالحركة البطيئة كما نجد حركات أخرى تؤدى بسرعة كما لو كنا فى فيلم صامت . كما أن المشهد الأخير يتشابه والمشهد الأول كما لو أن هذا العمل الذى استمر لمدة أربع ساعات يعاد من البداية ، كما يعاد تشغيل الفيلم السينمائى .

والملاحظ فى هذا العرض أن باوش تستمر فى محاولاتها لإدماج المتفرجين فى الأحداث التى تتم فوق الخشبة ، فنجد إحدى الراقصات وهى تأخذ طريقها عبر مقاعد المتفرجين وتقوم بتوزيع الحلوى والشيكولاته كما نجد راقصة أخرى وهى تقيس ملابسها وتسأل أفراد المتفرجين عن رأيهم .

كما يجدر ملاحظة الوظيفة الكامنة وراء إستخدام السخرية ، فباوش تستخدم الكوميديا بإعتبارها أداة تطهد وتستخرج أنماط السلوك غير البادية للعيان . إن السخرية والضحك ما هما إلا أداتان للفهم وسيلعبان دوراً مهما فى عروض أخرى.











يأخذها من يدها ويقودها إلى القصر ويتبعهم الآخرون
He takes her by the hand and leads her into the castle, the others follow

يتخذ هذا العرض عنوانه من إحدى الإرشادات المسرحية لمسرحية ماكبث Macbeth لشكسبير ، وإلا فإنه يسمى ببساطة عمل Awork لـ بينا باوش . يدل الطول غير العادى للعنوان على كل من اتساع مفهوم الكتابة الدرامية للعرض والتيمة التى بنى عليها . تعد الإرشادات الاخراجية فى النص نقطة بداية فى العمل رغم ظهورها كنقطة ثانوية عادة مالا ينتبه لها المتفرج . يعتبر عمل باوش تنويعات على ماكبث باستخدام بعض موتيفات شكسبير ووضعها فى إطار السلوك الدنيوى المعاصر . ويتم ضغط مبدأ المونتاج و الأجزاء والمقتبسات المألوفة فى صورة الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقى والمستقاة من مادة ماكبث .

إذا كانت تلك الاعتبارات ملائمة لأعمال باوش الكاملة ، إذن يمكن تقييم هذا العمل كدليل على تطور مسرح باوش الراقص . ورغم عدم اندماج العناصر الفردية فى معنى كامل ، إلا أن كل عمل يحتفظ بوحدته المتفردة واكتماله . ويصبح الاستمرار واضحاً خلال التأثير التراكمى أثناء تطور الوسائل والموتيفات الفردية .

سبقت مراحل تجريبية متعددة ماكبث ؛ وفى غضون تلك المراحل ، تم تجربة عناصر معينة وإعادة تجربتها ، وتطويرها أو رفضها . إذن ، لا يستطيع

المرء أن يتحدث عن التطور المستمر بالمفهوم المتعارف عليه. ولا تعتبر النقطة المحورية هى هوية الكاتب – الثابتة – الذى يبنى عمله حول جوهر مفهوم معين . بل تقوم منهجية العمل على بنية درامية مرنة و معروفة وقابلة للتعديل ، كذلك تقوم على قبول تجريب الخبرات بأسلوب غير مألوف داخل التدرج الطبقى الفنى الصارم فى عالم الباليه التقليدى .

يتفجر الإطار المحدود للتقاليد المسرحية فى شكل الاعتراض على المفاهيم المعاصرة . تتكون المجموعة من أربعة راقصين / ممثلين ، وأربعة ممثلين ومغنى يومىء ويتكلم ولكنه لا يغنى . لا يطلب من المؤدى استخدام موهبته الخاصة بل أن الرقص نفسه يختزل إلى أساسيات الإتصال بالإشارات الجسدية التى أستخلص منها الرقص الأكاديمى التقليدى .

ومرة أخرى نجد هنا أن باوش تتعامل بالرقص التعبيرى (ولكن ليس بنفس سذاجة مبدأ العودة للطبيعة .) تترجم باوش ملاحظاتها الدقيقة على لغة الجسد الإنسانى إلى طبقات النشاط المسرحى المعقد التى تؤدى عادة بانسجام . لذلك، تحرر الرقص نحو اشكاله الخاصة به . وأصبحت المبادىء التى وجدت سابقاً منفردة فى مستويات مجردة للتعبير الفنى والجاذبية السطحية محددة وواضحة . وأصبحت حقيقة إمكانية قراءة المسارات الداخلية والحدود الفيزيقية فى السلوك الإنسانى – كرؤية أولية قليلاً ما تستخدم – هى العنصر الأسلوبى الجوهرى .

يصبح لمؤثرات التغريب أهمية خاصة فى هذا السياق ، فعلى سبيل المثال ، يؤدى المؤدون فى ماكبث النصوص متكئين على دواليب وترى نغمات أغانى الأطفال بالصور المزينة على أذرع الكراسى . وتم نزع الحركات والأوضاع ، والزمان والمكان من مسارهم المعتاد ، كما فى كونتاكت هوف . يظهر الزمن ثابتاً حتى يتيح مراقبة التفاصيل بتركيز . ويتم إختيار مشاهد وأوضاع فردية تتعرض للنقل أو للإبطاء أو للإسراع .

هكذا يتبدد قوس التوتر الملازم للكتابة الدرامية السردية التقليدية . فالشكل السردى لم يعد موجها نحو ذروة واحدة للأحداث . وليس للتطور الفردى للأحداث أى هدف محدد مسبقا .

وفى إطار هذا المفهوم ، لا يقدم مسرح باوش حلولا لقضايا يثيرها ، ولا حتى تلك التى قد تبدو واضحة فى لحظتها . ولا تحكم أعمالها العقدة السردية ، بل

تتطور إلى أقواس دائرية تتحول فيها الصور المرئية إلى دائرة لا نهائية ، فيما يبدو .

يستطيع الجمهور بل ويجب عليه أن يطبق ماكبث في حياته اليومية ، ويوفر العمل الفرصة لتحقيق ذلك . ويتم توصيل مقاطع من الواقع بأسلوب يصل أجزاء من الواقع بالفن بالخبرة الشخصية المباشرة للجمهور . ولا يتم شرح تعقيدات العرض بشكل تقريرى فهى تتطلب الإهتمام الصادق من المشاهد . ولا توجد صلة سببية بين الصور المختلفة . بل أنه فى الحقيقة ، يتفوق إشباعهـــــم المركب على البناء السردى المباشر و نتيجة لذلك ، لا تبقى إلا أجزاء متناثرة من نص شكسبير الأصلى ، والقليل من الفقرات المألوفة كنقطة مرجعية للعديد من المقارنات مع الواقع المعاصر . وبدلاً من الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقى عن القوة ، والشخصيات والصور التى أصبحت جزءً من تاريخ المسرح ، تعيد الممثلة من جديد الحكاية فى شكل مسلسل خال من التتابع الزمنى كنوع من القَصص الخيالية الكوميدية . وتؤدى دورها بأسلوب طقسى ثابت : فى وضع إغراء واضعة ساقا فوق الاخرى ، واضعة أحمر شفاه ، وأخيراً متخذة وضع رجل يستعرض عضلاته ، وتعدد الأعمال الدموية بعينين متقدتين بالحماس . واختصر أبطال شكسبير إلى رموز منطوقة بطريقة طفولية ، فالفارس هو ب أو د.

ويبدو ماكبث باوش كما لو كان يستخدم المصادر الكلاسيكية إستخداما بتناقض مع إستخدام معاصريه من الأعمال لمفهوم الدافع المحرك . فالعرض يتواجد بالكامل فى مكانه ولحظته وليس فى الماضى ، حيث يعاد اكتشاف شكسبير كجزء من التاريخ ، مثل مؤشر الأيام الحالية أو كذكرى لشىء مضى ولكنه مازال قائماً. وفى مواجهه تاريخه ، يتقلص ماكبث إلى المستوى الدنيوى ويكتسب معنى جديدا ، وقرابة غير عادية حتى أن أى شخص قد يكون هو ماكبث .

يجسد المكان قصد العمل : حيث نجد خشبة المسرح عبارة عن غرفة واسعة ذات سقف مرتفع فى فيلا ، لونها تركواز غامق ، بنوافذ كبيرة وباب مزدوج واسع . تمتد ابعاد الصالون الراقى الذى كانت حاله أفضل من قبل إلى ما بعد مقدمة خشبة المسرح وحتى مقاعد الجمهور ، مما يشير إلى إشتراك المتفرجين فى شمولية العمل ودمجهم فيها مثل إعادة المفروشات القيمة البالية من كثرة استخدامها ومقاعد النادى ، والآرائك والشيزلونج ، والكبائن الزجاجية من جميع العصور الممكنة وبجميع الأشكال كما لو كانت مخزونا من الفوضى . تحاكى ألوان

هيكل السرير المطلى بالروز الفاتح المبتذل عن عمد ، ونافذة الإعتراف البنفسجية ، وكابينة الاستحمام الخضراء النمط الكلاسيكى بسخرية . إن لتلك المقتنيات وظيفة مهمة فيما وراء عرضها . فالكرسى ذا الذراعين يتطلب وضعاً جسدياً مستقيماً من الجالس عليه ، أما الشيزلونج فيتحول إلى موقع للنزاعات الزوجية التافهة و يمكن للكابينة الزجاجية أن تستخدم فى عرض جسد شخص أو قد تساعد حتى على إكتشافه .

تستخدم الملابس للوظيفة نفسها ، وعادة ما تتغير ، وأحيانا تتغير على المسرح. تمتد قيمة الملابس لما وراء وظيفة التزيين البسيطة لتعريف الشخصيات الفردية ، وهى بذلك تخدم إما لتأكيد الشخصية أو للتباين معها . أثناء فترة العرض ، تسيل المياه التى هى رمز الزمن المهدور فى حوض عميق شاسع فى مقدمة المسرح .

إستمدت بنية العمل وإيقاعه من نقلات الموسيقى المفاجئة ، حيث يتعارض التانجو البطىء المسترخى مع النشاط عديم الجدوى لإيقاعات البيانو السريع ، الذى من خلاله تتناثر المقطوعات الغنائية الناعمة المستمدة من التاريخ ، مثل مقطوعات من أوبرا ماكبث فيردى ، أو الموسيقى الشعبية الحديثة . وبالمقارنة أيضا بذى اللحية الزرقاء ، تحقق الموسيقى مكانة متساوية مع العناصر الأخرى كما أن لها وظيفة مستقلة .

عندما يبدأ إيقاع البيانو فجأة ، يتوقف المؤدون فوراً عما يقومون به ، ويبدأون فى لعبة المقاعد الموسيقية ، ويقفزون على المقاعد ذات الأذرع ، والأرائك ، أو يتنازعون بطفولية على اللعب المنثورة على الأرض . يتكرر هذا الأجراء عدة مرات خلال تلك الفقرة وصولا إلى النهاية عبر تبادلات سريعة .

إن التنقل الدائم من الكوميديا إلى التراجيديا (والعكس) ، والذى يعد فى الأعمال الأولى عنصراً من عناصر المضمون الفنى ، أصبح مبدأ مهيمنا بنيويا فى عرض ماكبث . ويكمن قلق مرضى وراء الأحداث الهادئة على المسرح ، ويهدد بالانفجار فى أية لحظة . ويظهر الأمان المألوف بأنه ثبات زائف ، فالوضع الراهن فى خطر دائم . تعبر موسيقى البيانو عن حلول ضغوط خارجية . وخلال القفز على الأثاث ، يحاول كل مؤد أن يتخذ وضع يخفى فيه عدم ثباته وخوفه وشعوره بالذنب . تستخدم لغة الجسد للتضليل ، ولكنها تخدع أيضا .

يصاحب إتزان الأجزاء الموسيقية وتزامن الأحداث على المسرح تقليل تسلسل الدور الدرامى . ويتم التخلى عن التشخيص كضرورة لتطور الموضوع ، يشترك

جميع المؤدون فى تكوين الأدوار الفردية . وتنطبق امكانية إفتراض أن يصبح أى شخص ماكبث على جميع الممثلين على حد سواء ، رغم أن مؤد واحد فقط هو الذى يسرد باقى عبارات ماكبث ، وتقوم ممثلة واحدة فقط بتأدية مقاطع دورى ليدى ماكبث وماكدون . إذن يستطيع هذا الوصف أن يناقش فقط مجموعات معينة من الموتيفات وكيفية معالجتها .

تتضح فكرة الشعور بالذنب من البداية . وتجد طريقها فى التعبير من خلال كوابيس جمعية . خلال فترة الشفق ، والتوهج الأحمر فى الخلف ، نرى الممثلين وهم مستلقين على الأرض وسط الورود الصناعية وألعاب الأطفال ، وعلى المقاعد والآرائك بأساليب متعددة للنوم . وبإزدياد الضوء ، يتمايل الأشخاص فى المكان كما لو كانوا فى كابوس ، يسيطر عليهم الشعور بالذنب والاحباط . وتزداد حدة أنينهم تدريجيا خلال طبقة صوت منتفضة قبل أن ينهاروا فى جمود التعب .

عادة ما تترجم باوش النص إلى صور بسيطه ومحددة أيتها البقعة اللعينة !... ماذا ! ألن تنظف تلك اليدين مطلقاً ؟ ... مازالت رائحة الدم فى يدى: لن تعطر جميع العطور العربية تلك اليد الصغيرة . اتخذت هذه العبارة المقتبسة من عبارات ليدى ماكبث بقلق مبتذل أثناء غسل اليدين وتنظيفهما . يخطو شخص ما تحت الدوش . وتحاول إمرأة فى حالة هستيرية أن تنظف طين الحديقة الخرافى .

ترجع جذور القصة إلى الطفولة : والنزاع على اللعب ، وغناء أغانى الأطفال ، وألعاب رعاة البقر والهنود ، أو لعبة الانتحار الطفولية حيث يلوح ممثل بولاعته متخذا وضع رعاة البقر مهدداً مقلداً البطل المغوار السينمائى بتهكم ؛ يشير ذلك إلى دوافع دفينة فيما وراء الحدث . تزداد حدة المتطلبات الطفولية غير المشروطة سعياً للحصول على التقدير والعاطفة وصولا إلى عنف و إلى طلب غير مشروط للقوة . تسعى باوش وراء دوافع شخصياتها فى تاريخهم الشخصى .

مرة أخرى ، نجد فى مشروع عرض ماكبث عدم وضوح للجوانب التاريخية في الموضوع . بدلاً من ذلك ، تعلو شأن التيمة أو الإهتمامات العامة وتهدف الأدوات المستخدمة إلى المواجهة بأسلوب يذكر بحركة الطليعيين السرياليين . تثير عملية تكرار الإبطاء والإسراع التفحص بدقة .

تعتبر الشخصيات المتنوعة هنا امتدادا لتلك التى رأيناها فى الأعمال الأولى . أما مفهوم فقدان الهوية العامة فيتجسد فى رجل واقف على مقعد يمد أحد أصابعه

فى اتجاه كل ركن من أركان المسرح كأنه يتحدى الرياح . واستجابة لطلبهم للعون ، يحمل الرجال عرائس على شكل نساء ويضعونها فى انحاء المسرح مثل الدعامات .

تسيطر ثانيا الترجمة الجسدية البسيطة لـ الإشارة الإيمائية Gestus of indication . يتأكد مبدأ الرجل بأن المرأة بالنسبة له مجرد أداة عن طريق سلسلة مشاهد يضع المؤدى فيها إحدى الدمى الحية فوق قمة البيانو ويأخذ فى العزف عليها بأصابعه . ويثنى آخر إمرأة حول كتفيه مثل حلى الملابس أثناء استمراره فى حديث صامت بالإشارة مع شخص آخر .

يتمثل التغريب فى علاقة الرجل والمرأة بعودة ظهور الثنائى كبار السن من الربيع الثانى Second Spring ، هذه المرة مندمجين فى علاقة متزايدة السخرية من الحب والكره ، أما الأحباء الشباب فهم بصحبة شركائهم مواجهين بعضهم البعض فى وضع ثابت ، أو ثنائى آخر يرهق إتصالهما أسلوب فرك اليدين المعبر عن القلق .

تكمن جذور التغريب فى استبطان التقاليد ، وتظهر هنا بوضوح عندما يصدر الممثلون أوامر لأنفسهم – قائلين اجلس ، إهدأ ، نظف بذلتك ، قل مساء الخير أو اجلس ، إهدأ، سر فى اتجاه الحائط ، ملس باليدين على الشعر ... ويستكملون الإطاعة بإيماءات مبالغ فيها .

تشير تلك العادات أيضاً إلى ضيق حدود محاولات المسرح وإلزامه بارضاء موقف المشاهدين المرتقب وإثارته . يتضح ذلك عندما يخطو راقص إلى مقدمة المسرح ليعلن قائلاً : جو ، إشارتك للتمثيل ، ابتسم ... . ويجلس جميع الممثلين باتجاه المتفرجين فى صف كصفوف السينما ، يعكسون بذلك علاقة الفرجة المتعارف عليها . بين نشاط المسرح التقليدى وسلبية قاعة ، تتغير الأماكن بسرعة متزايدة ويختطف الممثلون بعشوائية الأشياء المبعثرة على المسرح ، تماما مثل المجتمع الذى يرهق نفسه بالتراكمات المادية .

تتضح قوى التقاليد بشدة حيث المودى الذى – بمجرد الضغط على زر فى صندوق الاسطوانات و بسحنة غير معبرة ، يرقص فى صالة رقص خيالية مع شريك خيالى ، أو يصرخ ضاحكا بحدة فجأة ثم يكتم ضحكة ويعتذر فوراً ، أو عندما يتحسس جميع المؤدين إبطهم خوفاً من وجود رائحة غير مرغوب فيها.

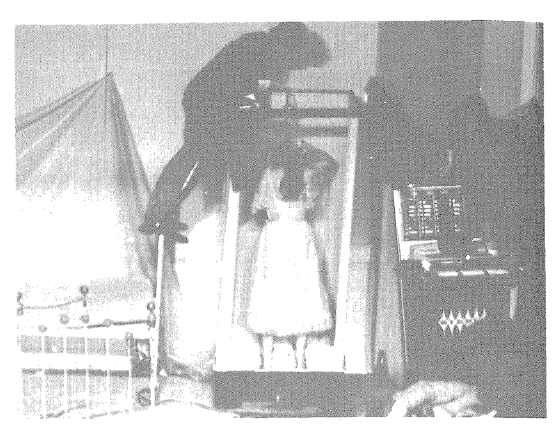
يتطلب التكيف مع المجموعة قدرة على التحكم التامة فى قوة الفرد الجسدية ، ويجب تجنب المرء لفت الانتباه . مع ذلك وباستمرار تخون إشارات الجسد الحالة الداخلية الصادقة للفرد وذلك فيما وراء السيطرة الواعية . عامة ، تتصل تلك الحالة الداخلية بالحدود الجسدية الكلية وبالابعاد السيكولوجية للعقل الباطن . توجد صلة بين الوضع الاجتماعى لل الامتلاك وتراكم الأدوات المادية بلا هدف ، ونقص القوى الجسدية . ولا يعنى الاستغلال مجرد تحقيق الذات فقط ، ولكن قهر العواطف الإنسانية أيضاً .

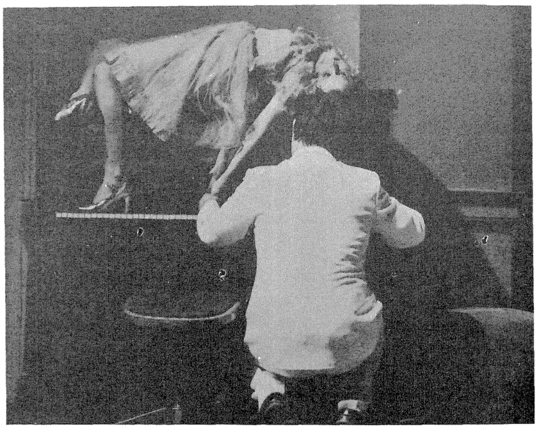
يضم مشهد عبور الممثل / الراقصين المسرح بزاوية مائلة مخزون العمل الكامل للإيماءات والحركات ويعبر عن الإرتباك من خلال الحك ، وقضم الأظافر، والاكتئاب ، والتأكد من عدم وجود رائحة كريهة بالجسد ، وإيماءات الانتظار والملل ، بالإضافة إلى غمز العين لدعوة المشاهدين للإنضمام فى اللعبة .

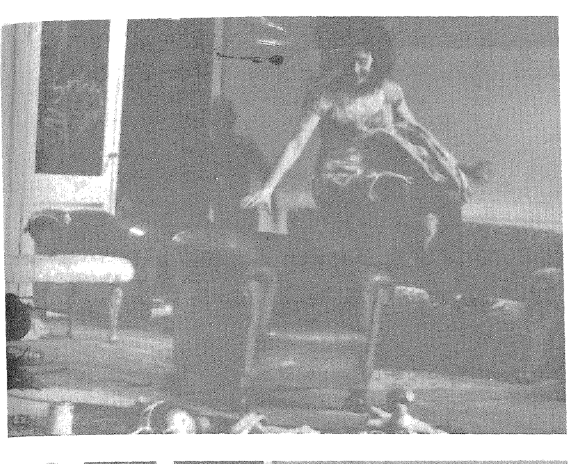
يظهر مشروع عرض ماكبث بوضوح الصفات الجديدة لهذه النوعية من المسرح الراقص . ويتخذ مسرح بينا باوش التجريبى الرقص كشكل من أشكال الإتصال القائم أساساً على التعبير الجسدى ، وعلى تعديله وتوسيعه بدون إعاقة المبادىء الفنية والقوانين الصارمة لممارسة الرقص فقد يتخذ العرض الموضوعات والحركات من الحياة اليومية . وعلى نحو متزايد ، تصبح الحدود الجسدية العامة فى جميع مظاهرها هى التيمة الأساسية. وبالتالى يزداد اتصال الرقص مباشرة بالواقع . إنها توضح لنا أن السيطرة على الناس ليست نابعة من مجرد الوعى وإتزان القوة ، بل من السيطرة على جسد الإنسان أيضاً .







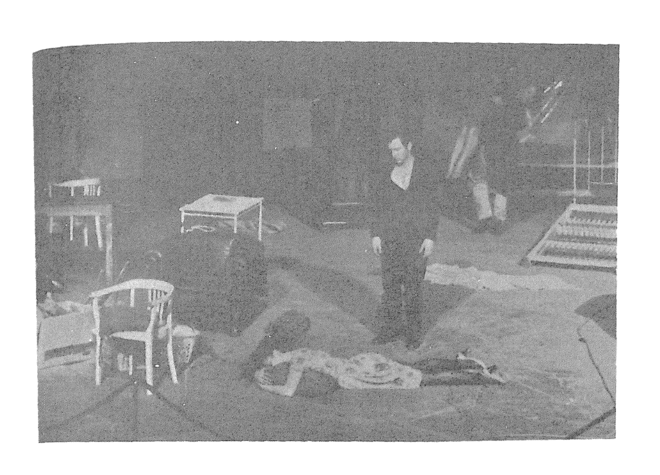












مقهى موللر
Muller cafe

بعد مرور شهر فقط على العرض الأول لمشروع ماكبث في بوخوم ، ظهرت للمرة الأولى أمسية الأربعة أجزاء لـ مقهى موللر التى يقدمها مسرح فوبرتال الراقص ؛ كان ذلك أول عرض جديد منذ تقديم المدينة الكبيرة لـ ؛ كورت يوس اثناء موسم ١٩٧٤ / ١٩٧٥ . تجمعت أعمال باوش و جيرهرت بونر و جيجى جيورجى كاسيو ليانو ، وعضو فرقة فوبرتال هانس بوب تحت عنوان لا يعبر عنهم جميعا ألا وهو مقهى موللر .

توحدت الأربعة أعمال المنفصلة تحت عنوان غير ذى قيمة عن قصد ، وكأنه إحدى مكونات المفهوم العام للعرض . وافق المصممون سابقاً على بنية خارجية عامة ، قائمة على العديد من النقاط المرجعية المشتركة ، وقد تندمج بحرية لتكون المضمون البنيوى للمساهمات الفردية وهى على النحو التالى مقهى ، ظلام ، أربعة أشخاص ، شخص ينتظر ، شخص يسقط ويلتقطه الاخرون، تدخل فتاة ذات شعر أحمر، ويسود الصمت.

يبدأ إسهام باوش الذى تقارب مدته نصف الساعة فى مقهى موللر من نقطة أفضلية شخصية بحتة . وفى مرجع عملى لتطورها التصميمى ، تتشكل أشكال الرقص الأولى عندها على أسلوب أوبرا جلوك المقابل لعناصر مسرح الحركة الذى طورته باستمرار منذ ليلة بريشت / فايل . ولأول مرة منذ ايفون فى موسم ١٩٧٣/٧٤ ، ترقص باوش بنفسها .

على غرار المشاريع الأربعة السابقة ، تعزف الموسيقى بدون تعديل وبدون تقنيات تغريبية أو مونتاج تبايني أن مؤلفات هنرى برسيل الاثنين ، وهما ألحان النساء من ملكة الجن و ديدو وآنيسن ، تعد أغانى ملحنة تدور حول آلام الحب والانفصال، والحزن واليأس ، وذات صلة نسبية بمضمون القطعة ، ومشاعر الوحدة والغربة ، وبحث الشركاء المختلفين عن العون .

يتكون المنظر من موقع فارغ ، وغرفة رمادية مزدحمة بطاولات مستديرة والعديد من المقاعد وباب زجاجى كبير مستدير فى الخلفية . تتحرك راقصتان بسراويل داخلية بيضاء وثلاثة رجال ببذل غامقة بين الطاولات والمقاعد ، يعرقل أثاث المسرح الحركة حتى أنه يمنع الراقصين من توسيع أى حركات قد تؤدى إلى تشكيلات جماعية . يحدد المؤدون منذ البداية بالدوران البطىء فى المكان والطرقات المحددة فى الحجرة .

ترمز المقاعد وتحل فى نفس الوقت محلهم ، وكما فى مسرحية يونسكو تصف الخواء واستحالة الاتصال ؛ كما أنها عوائق مادية فى طريق الراقصين . رغم ذلك ، يتمكن المؤدون من الدخول فى زحمة المقاعد ، ويتجاهلون الإعاقات ويتقدمون ، ويقضى رجل واحد العرض بأكمله فى إفساح الطريق للغير . بمجرد أن يبدأ أحد الراقصين بالحركة ، تقفز تلك الشخصية للأمام وبسرعة فتجذب المقاعد والطاولات إلى الجانب ، فينشأ بذلك مكان ، وتمنع المقاعد التى هى رمز الإعاقة الدنيوية من اعتراض سبيل تقدمهم .

تنقل إثارته إضطراباً ملموساً للمشاهدين الذى يتبعون تحركاته عن قرب كى يروا إذا كان سينجح فى إزالة العوائق فى الوقت المناسب لمنع الراقصين أم لا ، هؤلاء الراقصين الذين يظلوا مغمضين الأعين من إذاء أنفسهم . إن وظيفته هى إفساح مكان يتمكن الراقصون من الحركة فيه بحرية ، وملاحظة حركاتهم بتركيز متناه كى يكونوا فى المكان والوقت المناسبين . لقد استغرق تماماً فى عمله حتى أنه لا يوجد إتصال بينه وبين الآخرين على المسرح ، رغم أنه يعد الأقرب لهم جسديا بالفعل . يتحرك المؤدون الآخرون كما لو كانوا على غير وعى بجهود هذا الرجل .

يتحرك الراقصان ، إحداهما فى مقدمة المسرح ، والاخر غير مرئى تقريباً فى ظلمة المسرح العلوى ، مثل السائرين أثناء النوم ، أعينهم مغلقة ، ومنغمسين تماماً

فى مشاعرهم الخاصة بدون أى علاقة بما يحيط بهم . تتزامن حركاتهم أحياناً ، وأحياناً تكون متكاملة ولكنها مضادة . يمررون أيديهما على أجسادهم ، ويدفعون أنفسهم على الحائط ، ويتساقطون منكهين على الأرض متكأين عليها للمساندة . بينما تظهر إمرأة من الخلف ، وتتراجع باستمرار فى ظل الإضاءة الشاحبة ، وتتجرأ الأخرى لتصل إلى منتصف المسرح فى طريق واضح خلال فوضى المقاعد .

تتصل بأحد الرجال كما لو كانت منومة مغناطيسيا يتعلق الثنائى ببعضهما ، بينما تفصلهما رجل أسود ببعدهها عن بعض . ويتجدد البحث عن أحد يمكن الاعتماد عليه . فيأتى الرجل الذى ابعدهما عن بعض ويوحدهما ثانياً . ويقود المرأة إلى ذراعى الرجل المفتوحة ، ولكنها أضعف من أن تتحمل وزنها أو أن تكونا ذا نفع . تنزلق المرأة على الأرض مراراً وتكراراً ، وتحاول الوصول لأعلى محاولة التعلق بالرجل فتنزلق بعيداً مرة أخرى . بعد فشله فى الاتصال بها ، يسير الرجل من فوقها . يحاول الرجل الثانى مكرراً أن يوحد الثنائى ، مطالباً بأوضاع كليشيه مثل العناق أو أن يحمل الرجل المرأة ولكن يسقط الثنائى آليا فى نمطهما السلوكى الذى لا علاقة له بالعاطفة فقد إستبطنوا سلوكهم المكتسب من سلوكهم المتعلم . وتحول الشكل الخارجى إلى قمع داخلى حتى ظلوا غير قادرين على التعامل مع متطلبات أو مواقف جديدة أو استخراج أى درس من أفعالهما الفاشلة . تندفع المرأة ذات الشعر الأحمر فى منتصف الموقف ، تتعثر بسرعة من الباب المستدير بحذائها ذى الكعب العالى ، تستجمع نفسها باضطراب فى معطفها مراقبة الأحداث باندهاش تام . تحاول فهم الآخرين باستمرار ، وأن تتصل بهم ولكنها تجدهم منغمسين فى ذاتهم . وأخيراً ، تعطى معطفها وشعرها المستعار للراقصة المختبئة فى الخلفية ، والتى ترتديهم وتستمر فى رقصها وهى شاردة الذهن بينما تترك الشخصيات الأخرى المسرح .

فى مقهى موللر ، تتعامل باوش مرة أخرى مع تيماتها المتكررة . وهى عدم القدرة على الإتصال والعزلة بين الأزواج والبحث عن تحقيق الذات والحميمية . ولكن بشكل أكثر تركيزاً . بالإضافة لذلك ، تتعامل باوش هذه المرة أيضاً مع وسطى الرقص والمسرح الراقص نفسه ، كما تمثلهما المواجهة بين المرأة ذات الشعر الأحمر المستعار والراقصين . يبدو أن الراقصين أنفسهم قد ضلوا طريقهم فى العالم ، فهم بالكاد مدركين ما حولهم . تتجانس لغة الحركة عندهم مع عادات

الرقص التعبيرى متضمنة أشكال وعناصر استخدمتها باوش سابقاً فى تصميمات جلوك . تشاهد المرأة ذات الشعر الأحمر الراقصين بإندهاش . إنها يقظة وشغوفة وهى متجهة نحوهم .

إنها إمرأة متسائلة وباحثة عن المسرح الراقص ، وهى الشخص الوحيد الذى يلاحظ العمل الغزير لمصمم المسرح . فهى تسير فى الطريق الذي صممه لها وتتقبل الإمكانات المكانية التى يتيحها لها ، ولكنها تسعى فى طريقها الخاص وتصنع طريقها بنفسها ، بالإستخدام الفردى لأكسسوارات المسرح ، ومن خلال مفردات الحركة المشتقة من الحياة اليومية – المختلفة عما عند الراقصين – وملابسها – الفستان ، والمعطف وحذائها ذا الكعب العالى ، وشعرها المستعار الأحمر – تجسد مسرح الحركة الأكثر بهجة فى شكل مادى اجتماعى وفى شكل مسرح حركى مستفز. وتثبت أنها أكثر وعياً بما يحيطها وأكثر إهتماما به من اهتمامها بالراقصين .

يضعها إيقاع حركاتها فى تباين حاد مع المؤدين الآخرين . وبينما تكون حركات مصمم المسرح مرهقة ومليئة بالقفزات وبينما يتحرك الراقصون حركات بطيئة لكن غير مبالغ فيها ، يسرع إيقاعها هى . تتلاقى طبقات الزمن المتعددة فى العمل فى نقاط معينة ، وتتداخل وتتبدل ، وهذا مثال آخر للأداة المسرحية التى وظفتها باوش كثيراً .

يتوازى عديد من العقد الدرامية خلال العرض . وتحدد الوحدة والسلوك القمعى والبحث عن الإتصال أحد مستوياته أما اختبار الرقص فيعبر عن مستوى آخر منه . ويستمر إنهيار الحدود بين الأنواع الفنية المختلفة فى مقهى موللر . ويضاف مصمم المسرح لقائمة مؤدى المهام الدخيلة على الرقص . فهو يبعد العوائق من طريق الراقصين ، ونتيجة لذلك ، يبنى أحداث المسرح ، وينشأ مساحة يتحرك فيها الراقصون بحرية . تتم هنا ترجمة العمل الذى يعده مصمم المسرح عامة خلف الستار إلى فعل جسدى على المسرح . ويتم توضيح الفرضية التقليدية التى تقول بأن الديكور المادى للرقص ليس إلا مكمل من خلال هذا التصميم وتوظيفه ، وبوصفه نقطة البداية المدروسة فى مسرح الحركة مثلما نجد التكامل التام للمعدات والأكسسوارات مع الرقص والراقصين . تكمل مقهى موللر الخطوط العريضة للتطور الذى بدأ فى عروض الرقص السابقة وتستخدم أدوات مسرح

الرقص الحديث – الإيماءات المشطورة والتغريب والتكرار بسرعات مختلفة ، وانفصال المسارات إلى مجموعات مستقلة من المشاهد – خلال العمل حيث تتزايد أهمية انعكاس جو العمل ، أو المسرح ، أو مسرح الرقص على العرض .



كونتـــاكت هـــوف
"Kontakt Hof"

تستـأنف كونتاكت هوف ، على غرار مقهى موللر ، الأسلوب المبدع لمشروع عرض ماكبث ، ولكن هذه المرة يقع العبء على واقعية العرض المسرحى الذى يصبح تيمة محددة له . لقد تم بناء العرض خلال مستويين : أحدهما واقعية الوجود الدنيوى بما فيه من إغتراب و تنافر جنسى ، والاخر الملازم له هو الميول الاستعراضية القهرية وتعزيز الواقع المسرحى لوجودها ، حيث يعاد اكتشاف هذه القضايا خلال الفن المسرحى القائم على شكل الرفيو. يدل المكان مباشرة على استعراض الجسد الميول الاستعراضية الكامنة فى المحاولة الفنية . إن ساحة الإتصال ذاتها عبارة عن غرفة فسيحة مفتوحة رمادية اللون على طراز نهاية القرن الماضى – قاعة رقص مزودة بخشبة مسرحية موثثة فقط ببيانو ، وحصان هزاز آلى وصف من المقاعد . يشبه المكان السينما المجسمة حيث تقوم فرقة فوبرتال بالبروفات . وبالتالى تعتمد باوش على موقف العمل الفعلى كى توضح القمع الكامن فى العمل المسرحى وترقب الجمهور الصامت فى إنتظار أن يتأثر . تتلاقى فى كونتاكت هوف الواقعية والمسرح تحت القمع المتبادل . توضح كونتاكت هوف المكان التقليدى الذى تلتقى فيه العاهرات بزبائنها وحيث يقدم الجسد للبيع ويقدم العرض كذلك البغاء الذى يمليه المسرح على الراقصين من أجل إرضاء الجمهور .

يبدأ العمل بمبالغة بسيطة عن طقس بداية العمل ولكنها ساخرة . يتقدم المؤدون فرادى فى البداية ثم فى جماعات صغيرة ، وأخيراً جميعهم إلى مقدمة المسرح ، ويقدمون لمحة عن حياتهم الشخصية ، ووجههم وظهرهم ، يمددون أرجلهم وأيديهم ، يملسون بأيديهم على شعرهم ، ويظهرون أسنانهم قبل العودة إلى أماكنهم . يعرض كل من الرجال والنساء قيمتهم التجارية المادية والجسدية .

يتكرر دافع عرض الذات خلال العمل ويتم تحليله من ناحية دلالته فى الحياة المهنية للراقص وفى علاقته بالوجود فى الحياة اليومية . فى إحدى المشاهد المتعاقبة ، يؤدى العديد من الممثلين خدعا سخيفة ، ويضحكون بهستيريا وهم يقفزون فى اتجاه الحائط ، يقرعون المقاعد ، ويغلقون غطاء البيانو بعنف مراراً ، أو يضحكون إلى أن يصلوا إلى نقطة الإنهاك أو حتى إلى الدوار ، بينما يستجيب باقى أفراد الفرقة باستحسان وتصفيق . ويستتر القمع – من خلال إملاء الأداء – ومتطلبات تقاليد الأداء خلف قناع الأداء الهيستيرى الذى لا يستطيع أن يخفى الاغتراب الكامن داخله.

تحكم الشروط نفسها علاقة المشاركة . فيقدم الرجل ذراعه بذوق للمرأة ويقودها نحو مقدمة المسرح ، محاطين بالآداء الروتينى ، يتقدمون ليقدموا للمشاهدين عاطفتهم العدوانية . إنهم يقرصون ويركلون بعضهم ، يلوون أذرع بعضهم ، يلكمون بعضهم فى العين . ويسحب الرجل الكرسى أثناء جلوس المرأة ويضحك كل واحد .

تناقض الابتسامات الخادعة و قصة الحب السادية مع العلاقات المنسجمة ، ويكشف التركيز الخاطف على قطاعات السلوكين العام والشخصى – المعزولين عن بعضهما فى الواقع – عن طبيعتهما المتناقضة أساساً . وكما حدث مع الاكتشاف السابق للسرعة المتباينة والإبطاء المتكرر ، توظف باوش تقنيات تغريبية معدلة لتوضح علاقات متداخلة بشكل بسيط .

نرى تنويعات نموذجية عندما يرقص صفوف من الثنائيات مرتدين أقنعة بشر وحيوانات متشابكى الأيدى عبر المسرح ، يرمون بعضهم بنظرات خجولة ويضحكون بحياء ، عارضين وحدة الأفراد وقلق أسطورة السعادة الزوجية .

وبمصاحبة إيقاعات مارش السيرك العنيفة وتعليق سريع يقدمه راقص فيلبينى بلغته ، يسير الراقصون فى موكب عبر المسرح ويعرضون أجسادهم المفترض فيها

أنها غير متسقة – بمبالغة غريبة : ويظهر فجأة ذا الذقنين الخيالى عنقا ممتدة أنيقة تخبىء وراءها أرداف عريضة أو أنوف مشوهه ....

ينشأ من التباين بين المجال الشخصى (الذى تعبر عقدهم عنه) والعرض العام لموكب السيرك إرخاء تفكيك كوميدى للتوتر العام . وأما الضحك الناتج فهو رد الفعل للتشوهات على المسرح كما هو رد فعل لما يؤديه أعضاء الجمهور يوميا فى حياتهم العادية مما يكشف عن مدى التوافق الذى يجبر عليه الفرد ليناسب معايير جسدية ومفاهيم جمالية عشوائية .

وفى هذا الجو التنافسى العام ، يُعد الجسد بضاعة يجب أن تعرض بشكل لائق للحصول على ثمن مناسب ، سواء فى الحياة الشخصية أو المهنية . يعرض المجال الخاص جسد الفرد ظاهرياً كمادة يطبق عليها نفس قوانين الأشخاص العامة . وعلى هذا الأساس ، لا يختلف واقع تكنيك الراقص الذى يحب أن يعرض جسده وعن ذلك الخاص بالجمهور . فكلا منهما يجب أن يبيع نفسه وأن يتحكم فى عواطفه على شكل شفرات محددة . ويكمن الفرق الوحيد فى أسلوب العرض العام. حيث يعرض الراقص تحكمه العالى فى جسده خلال فن الرقص ، بينما يجب على العضو المتفرج أن يبيع نفسه فى عمله اليومى بأسلوب أقل إثارة .

ومرة أخرى ، توظف باوش تجربة اختيار الممثل وهى علامة فى حياة الراقص المهنية ، لتوضح قوانين اقتصاد السوق . فنرى رجلاً يؤدى دور المخرج / المصمم النمطى وهو يشاهد أعضاء الفريق وهم يعرضون أنفسهم بميل عبر المسرح ويقدمون بدون حماس وبتعب متزايد بقايا عروض الفودفيل التى كانت مجيدة ذات مرة . مرة أخرى ، تعوق الأحداث إمرأة تخطو خارج الصف بنحيب مبالغ ، وتغير اتجاهها وتتوعد الجماعة قبل العودة إلى مكانها . تحطم روح السخرية القوطية لهذا التتابع انتظام الموقف وهو يوضح مطالب الفرد فى مقابل الخضوع المطلوب داخل الجماعة . وهنا مرة أخرى ، تخلق العناصر الكوميدية تشابهات ملموسة مع التجربة المباشرة للجمهور . فلم تعد الحياة والفن قطبين متواجهين ، كما يعكسهما تجاور الحقيقة والأداء . بل يندمج مجال القمع الفردى مع تحويل تقاليد المسرح إلى تيمة فنية .

تقل أهمية الطبيعة المتناهية للعرض عن أهمية مبدأ الاغتراب الذى يسود الإنتاج بأكمله . وبما أنه لا يمكن استعادة الوهم البراق للعرض الممتاز ، يأتى بدلاً منه نمط الإبداع الفنى .

يحمل رجل يؤدى دور مدير المسرح كتاباً فى يده ويضع سيجاره فى الفم ويظهر باستمرار ليتفحص الراقصين والمعدات الفنية إلا أن هذه الأحداث التى تعد للعرض تختفى بمجرد بدئه بالفعل . ومنها على سبيل المثال ، ظهور إلتباس لحظى عندما يبدأ المؤدون فى مناقشة المشاهد التالية التى سيؤدونها ، ويتكثف جو البروفات أثناء تجول الراقصين على المسرح ، وهم يتحدثون مع بعضهم ، أو يصفون أسلوب تصميم الرقصة التالية .

يقترب الراقصون مراراً من حافة خشبة المسرح ، أى من الخط التقليدى الفاصل بين المسرح والجمهور ، ويواجهون المشاهدين بطلبات غير عادية مثل استبدال الحصان الهزاز الآلى بمال ، والخوف من سقوط الراقص الذى يؤدى لعبة التوازن من فوق الجسر الضيق إلى الصف الأول .

نرى مثيرات مشابهة لذلك ومحاولات مقصودة للتعامل مع الجمهور فى البنى الحركية . يحاول الراقصون مراراً عبور الخط الفاصل بين المسرح والقاعة ، ذلك الحد الذى تؤكده الاضاءة أكثر بينما يرفض العرض أن يسجن نفسه داخل حدود ما .

سواء كانت الخلفية الموسيقية الرجل الثالث أو التانجو الموجز الذى يتبادل خلاله ثنائى أسئلتهما حول الأشياء التى يفضلونها بصوت مرتفع مثل (هل تحب ... ؟) أو الرقصة الشرقية التى تؤدى على موسيقى إيقاعية مكثفة ، فإن مصمم الرقص يجذب الراقصين من صف المقاعد ، ويجلبهم نحو مقدمة المسرح حيث يدورون ويبدأون من جديد حتى يعود الجميع لأماكنهم .

وفى مشهد آخر ، يجلس الراقصون على حافه المسرح وينظرون للجمهور ويرددون مقتطفات من مونولوج لا يفهم إلا من خلال المعلق الذى يستخدم ميكروفون. ويجذب مشهد آخر الجمهور إلى خشبه المسرح عندما يجلس الراقصون وظهورهم باتجاه الجمهور لمشاهدة فيلم عن تربية بط البوشار تمحى الحدود بين الجمهور وخشبه المسرح كما فى أعمال سابقه ، يتم عبور التقسيمات الفاصله بين الانواع الفنيه ويتوجه الجمهور بسلوكه الخاص المتوقع وهو سلوك يتضمنه الحدث المعروض ايضاً .

تمحى الفروق بين المسرح والسينما والباليه والرفيو عندما يتحول المسرح مؤقتاً إلى سينما .

يضفى مبدأ المونتاج جو الرفيو على العرض ولكنه يغرب الشكل التقليدى له لتجسيد الحقيقه بدلاًمن اختلاقه الوهم . تخدم أغانى عديده من العشرينات والثلاثينات هدفاً مشابها لذلك خلال تلاشيها وظهورها فى العرض . من ناحيه أخرى تعتبر الملابس (الفساتين الساتان الضيقه وكعب الحذاء القصير للسيدات ، وبذل السهرة للرجال) مثيرة لذكريات ١٩٥٠ . ولكن هنا مرة أخرى ، لم تتحدد الفترة التاريخية بدقة . ومثل مشروع عرض ماكبث ، لا يوجد فى كونتاكت هوف مكان تاريخى محدد، ونتيحه لذلك ، تحتفظ القضايا المركزية بصفة اللازمن.

تتعامل باوش مع الميثولوجيا الدينوية للموسيقى الشعبية ، وتختبر صحتها وتعرضها لأجواء الواقع. ويبدو عمق الشكلانية فى درس الرقص بوصفه بروفة مطولة على أشكال البرجوازية ، وتدريبا على التقاليد الملازمة للتقدم الجنسى فى مجتمع ينبغى فيه الخوف و قمع الحرية الجنسية . تسيطر الأكاذيب وإتجاهات الخوف والاحراج والوحدة من خلف قناع السعادة ، الزائفة على لعبة الغميضة التى تمتد سيطرتها الى المجال الشخصى .

أصبح رقص البول روم (رقص قاعات الحفلات) يمثل قوة التقاليد القمعية عندما رمز للحدث الجنسى المتوقع ويتم تلخيص التأثير على العلاقات بين الثنائى بعبارة قالتها إحدى الراقصات : اقف بجوار البيانو واهدد حتى أنهك ، ولكنى قبل ذلك اصرخ حتى ينتبه الجميع . ثم ازحف تحت البيانو واحملق بتأنيب كأننى أرغب فى أن اترك وحدى ، رغم أننى أريد أن يأتى إلى شخص . وكما فى مشروع ماكبث ، يحرك الفرد إحتياجاته للتميز وللعاطفة و طالما كانت العاطفة المرغوب فيها هى توجيه الذات ، يكون الانغماس فى الذات هو النتيجة . وكلما توجهت الايماءات الرقيقه نحو افيل ، تتحول إلى صراع وعنف .

يتم التأكيد على الانقسام فى تمرين يتجه فيه الرجال والنساء ببطء كل للآخر فى مجموعات منفصلة . يخلع الرجال ستراتهم ، وتخلع النساء أحذيتها . تختلط المجموعات تدريجيا ، وتشكل ثنائيات. يضربون وجوه وأذرع بعضهم، ويملسون بأيديهم شعر شركائهم ، ويلمسون أكتافهم وصدرهم وبطنهم ، يدغدغون أقدامهم وخلفية الركب ، وتصبح حركاتهم أكثر عنفاً وأسرع ، حتى تصبح الملاطفة ضرباً .

يمنع الإعتداء الوجودى الثنائيات من تحقيق الاتصال الدائم الصادق . ويتخذ الرجال جميع أنماط الأوضاع المتوقعة من وقوف واضطجاع وجلوس حتى تدنو النساء بين أذرعهم ثم تبعد المجموعتان كل عن الاخرى فوراً ليحرروا التمرين مع شركاء مختلفين .

في عبارة أخرى ، تحول المجموعة دون تحقيق الحميمية . يجلس صبى وفتاة وجهاً لوجه من اتجاهين متضادين على المسرح ، وبينما يخلعون ملابسهم باستحياء وحذر ، تقاطعهم جماعة الرجال فيظهرون الاحراج . يتخلى الثنائى عن مجهوداته ، ويعيد وضع ملابسه ، وينضم للجماعة فى مارش دائرى رامزا للتقاليد الصارمة .

وكما فى طقس الربيع ، يمثل تصميم الشكل الدائرى الطقوس الاجتماعية للجماعة ، وهى هنا متناقضة مع جهود عرض القضية عبر التمثيل المسرحى فى القاعة . ومثل الثنائى المحبط ، يتأثر الفرد بسلامة الجماعة . يجلس الثنائى عابساً جنباً إلى جنب ، كما فى درس الرقص . وتكرر إمرأة متلمقة دون توقف كلمة عزيزى فى محاولة لجذب انتباه شريكها غير المكترث ، وعند فشل محاولتها تستقر في حالة من البكاء الهستيرى . أثناء بكائها ، تحاول الانضمام للفرقة فى أغنية ، وأخيراً تستسلم إلى الابتعاد .

نرى محاكاة لكليشيه زهرة الجدار بسخرية تراجيدية كوميدية وتشير المبالغة فيه إلى الطبيعة المتقولبة لمبدأ ما بدون النظر لاحتياجات الفرد .

لذلك ، يحقق تأثير ما وراء الكوميديا بمشهد ترقص فيه فتاتان الرفيو بفساتين وردية ذات شرائط عبر المسرح متشابكتى الأيدى مستدعيتين بذاكرتهن الأخوات فيزن تال من عصر الرقص التعبيرى . تصف باوش مفهوم السذاجة فى رقصهم ، أثناء توضيح الثغرة التى تفصل أحلامهم وتوقعاتهم عن الواقع . تقدم الفتاتان عبث عالم المتعة الشائع حيث تستغل أحلامهم وتتحول إلى مستوى بديل للحقيقة .

يغنى الرجال لحن السرناد للنساء – آه ، أنسه جريت ، عندما أرقص معك، أشعر باننى ملكك تماماً ، إنك أجمل وأكثر المخلوقات سحراً ، و من يقابلك يقع فى حبك فوراً، جارى الحبيب ، اننى مغرمة بك ولى طلب واحد : اريد الانضمام إليك وأنت جالس وحدك تتناول كأس النبيذ . – تختلف نصوص الأغانى بشدة عن حقيقة العلاقات التى تجسدها باوش .

فى خلفية من الأغانى الشعبية – كلير الشقراء ، امنحينى الشرف الجميل ، فوجودى بجوارك يقودنى للزواج قريبا ، يجب أن تدركى ذلك – تعرض إمرأة متزينة – فى شكل غانية – نفسها لإغواء رجل فـــى وعى زائد بجسدهـــــا . يجلس الرجل على لوح ويتابع كل حركة لها محاولاً الامساك بها دون جدوى . يفسر ذلك بوضوح إدراك المرأة لذاتها المقصور على كونه دعوة للرجل . تندمج الحقيقة والمحاكاة التهكمية حيث تتعارض فكرة الرجل فى الاستبداد بالمرأة مع ثقة وكبرياء المرأة .

تتكرر تنويعات على نفس المشهد . تجلس مجموعة من الرجال أمام مجموعة من النساء متراجعين بجوار الحائط ، مستمعين للموسيقى ، يحاول الرجال الإمساك بالنساء بينما تحاول النساء بيأس الدفاع عن أنفسهن .

ويتضح أن الرجل هو القوة المتحكمة بسبب طبيعة إيماءاتهم العنيفة . تُعرض الصدرية الضيقة ،والسروال التحتى والكعوب العالية كأداة مصورة لمبدأ الجمال عند الرجال ، بينما تضخم صرخات النساء من الألم بالميكروفون .

تتسكع إمرأة كدمية بدون حياة فى وسط مجموعة من الرجال الذين يلمسونها ويحددون جسدها أو يغتصبون الهيكل الجامد المنصوب أو يحاولون التعلق بها بيأس . فى أحد المشاهد ، يظهر الثنائى مراراً فى مقدمة المسرح . يقوم الرجل بكل ما يملك من قدرة وهو مرتبك ليحرك شريكته الفاقدة الوعى من أمام العامة ويضعها فى وضع نظرية المساواة الجنسية لم يظهر اضطهاد عام ، ورغم إنه يتخذ أشكالاً معينة للنساء وأخرى للرجال ، إلا إنها تسبب معاناة متساوية لكلى الجنسين . علاوة على ذلك ، يندفع عنف الرجال باليأس من عزلتهم ومن قوى التقاليد .

لذلك ، تظهر كونتاكت هوف حرب الأجناس حيث : يقف الرجال وجهاً لوجه فى مجموعات مضادة للنساء . وتلقى الأوامر من الجهتين بصوت عال ، وعندما ينفصل الأفراد ، يلقون أسماء من أجزاء الجسد – الوجنتان ، الظهر ، البطن ، الركبة ، الكتف ، الأيدى ، والأرجل ... – تجفل المجموعات وتنسحب لتعد هجوماً متحدا . تلقى الأوامر بسرعات متباينة وبعنف متزايد ، حتى يصلوا إلى أزدياد تدريجى من صرخات الحرب قبل أن يخمدوا .

رغم إظهار التنافر بين الجنسين بوضوح تام إلا إنه يترك بدون حل عن عمد . تلك الألعاب تتحدى المشاهدين للانغماس فيها ، حتى يستطيعوا التخلص من الآليات عديمة الجدوى واستبدالهما بأوضاع أكثر انسانية ولا يشجع هذا الانغماس الادراك المنطقى بل يشجع المذاهب ذات المغزى الأخلاقى . كما يوضح العرض ذو الثلاث ساعات ضرورة التغيير فى استخدام الجسد .

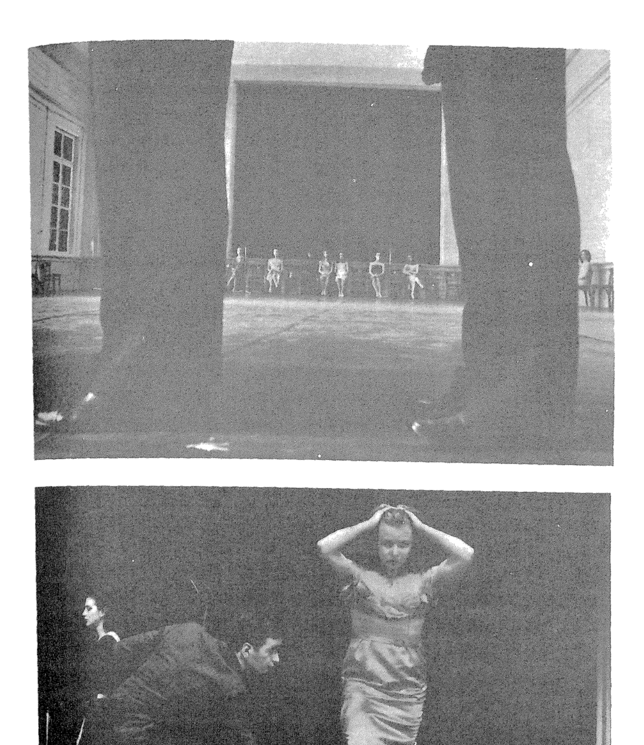
يخدم التكرار المستمر هذا الغرض والحاجة إلى إدراك الموضوع بكل تفصيل. يرمز التكرار أيضا إلى خمول التقاليد التى تمنع تشكيل علاقات دائمة يتم التعبير عنها بفقرات الرقص المقحمة . لا تمنح الرقصات إيقاعها لهذا العرض المتنوع فحسب ، بل ترمز أيضاً إلى إيقاع الحياة الآلى اللإرادى الذى يفرض الحياة على المشتركين فيها ولا يسمح لهم باكتشاف بأنفسهم .

تعبر اللامبالاة المتزايدة التى يرقص بها الثنائى على إيقاعات هائجة – وخاصة سحب الرجال النساء فى المكان كالدمى – عن التبعية . تؤدى الآلية إلى اهمال الفرد. يكف الثنائى بانتظام عن سباق الرقص بينما تستمر المجموعة بدون اكتراث . وبعبارة سأموت من الضحك ، ينهار راقص فى منتصف ضحكه الهستيرى .

يتطور توتر مبدأ المونتاج خلال التوازن والقوة المقابلة له فى المشاهد المتعددة، التى يصعب تعريفها على أنها تراجيدية أو كوميدية . يتحول المرح فى أحد المشاهد إلى الجدية والعكس صحيح . تأتى الديناميية من الثنائيات المتعددة للصور المتنافرة وتنسج شبكة معقدة من التأثيرات العكسية من الانقسام بين الفرد والمجموعة التى تمنع وجود الثنائية ، وتؤدى لاغتراب الثنائيات ، وسيطرة التقاليد ذاتها . يعد مسرح باوش الراقص مسرح مواقف حيث يقف الزمن ثابتاً . وقد تبدأ اللعبة فى أى وقت وتستمر بدون حدود . ومن هذا المنطلق ، يتم اختيار مقطع عرضى من سلوك واقعى يومى ويتم اختباره تحت المجهر على المسرح حيث يتكرر ، أو يتضاعف ، أو تزيد سرعتة ، أو يؤدى بالحركة البطيئة. وتعبر التيمة الرئيسية هنا عن أسلوب الناس فى تعاملهم مع بعضهم البعض فى فضاء فارغ . إن السرد الموضوعى ليس ضرورياً . أما الجسد الذى يبدو كالمكون الجوهرى للحقيقة فهو النوعية الجديدة المستقلة المقدمة .

إن ما بدأ فى طقس الربيع ، وجد تعبيراً إضافياً له فى ريناتا تهاجر ووصل إلى ذروته فى مشروع عرض ماكبث ، ثم وجد هويته أيضا فى كونتاكت هوف

لقد تطور مسرح باوش الذى لا مثيل له فى الحركة وتحدد أكثر فأكثر . ويكمن التجديد الفعلى فى الانحراف عن الفهم التقليدى للرقص . إن ترجمة أدوات المسرح التعليمى (تقنيات التغريب والإشارة الإيمائية) إلى لغة الجسد المستقلة – مثل الاستخدام المتفرد للكوميديا – تتضمن للمرة الأولى وبوعى شديد عالم المشاعر الإنسانية فى محك الأنماط المسرحية وتستخدمها كشكل معبر خاص بالرقص . وبافتراض الذاتية وعالم الخبرة الدنيوية للمؤلف والجمهور كنقطة للإنطلاق ، أصبح مسرح التجربة ممكناً حيث لا يتم بناء الأعمال على أساس قوانين المنطق. و معايير الاكتمال التقنى و التكامل الجمالى وتصميم نموذج خاص بها، منحت باوش الرقص اتجاهاً جديداً .







آريـــــس
Arias

يطابق عنوان العمل السابق (حركات للراقصين لـ باوش) مضمون آريس. خلال العرض المستمر لمدة ساعتين بدون استراحة تتخلله ، تشتمل الكلمة المفتاحية آريس على العديد من الصور المزاجية المثيره للذكريات ؛ لوحة سوداوية وغضب يائس، سباق ضد الزمن أو تقييد الفرد داخـــل طقوس ونماذج سلوك مفروضـــة، وصفت باوش نقطة الانطلاق لـ آريس بقولهـــا ... إنها تعرض كل ما يفعلـــه الناس أو فعلوه لبعضهم البعض، فى أرقات مختلفة ...، وأضافت معلقة على الموضوع الخاص بـ آريس ... عندما يقف شخص وحيد هناك يغنى ، ألا يعتبر وحيداً بشكل أو بآخر؟

يقف شخص وحيد ، وهذا الغناء ... .

إن أفعال الشخصيات ما هى إلا تلك التى يسعى فيها الفرد لتأكيد ذاته . بينما يهدر الوقت سواء بسرعة أو ببطء ، ويحاول الأفراد أن يكونوا موضوعيين كى يصبحوا مندمجين . وتظهر تلك الجهود فى شكلين ، إما رفض أعمى للفراغ الوجودى وراء الذاتية الملموسة أو الحقيقة الموضوعية عديمة الجدوى ، أو استكشاف الامكانيات الجديدة ، حتى إذا كان معنى ذلك التوضيح الجوهرى لعدم كفائتهم ، أو للبحث ذاته .

فى التحليل الأخير ، نرى أن الأداة الأكثر أهمية لتأكيد الذات هى الذاكرة ، وينتج عن ذلك ، أنماط السلوك والإيماءات و الاحداث من نقط مختلفة فى الزمن

ومن كليشيهات اجتماعية متعددة التداخل . ويوقف عنصر الزمن مؤقتاً الفروق المصاحبة للماضى والحاضر والمستقبل كما هى الفروق بين ما هو حقيقى وما هو زائف . وتنساب مستويات الزمن وتمتزج فى مشهد معقد لصور متعاقبة يحركها الفن المسرحى بالتبادل بين الصعود والهبوط (على سبيل المثال بين الحزن والهستيريا والقلق) بسرعة وبطء بين التوتر والاسترخاء .

تكمل باوش تدميرها للمبادىء الفنية التقليدية البرجوازية ، ولكنها لا تضع حلاً مباشر بديلاً لها . ومع ذلك لا تعتبر أعمالها غير فنية إن مسرح باوش للحركة والتجربة ما هو إلا تجربة وليس خطة ، أى أنه مسرح تعتبر مشاركة الجمهور فيه أساسية وليست ممكنة فحسب .

تفتح خشبة المسرح حتى الحوائط العازلة للحريق وحتى تصبح جسور الضوء والممرات الضيقة مرئية . تغطى منطقة الأداء ببركة كبيرة ، حيث تصبح مؤخرة المسرح عمقها عدة أقدام . وهى حقيقة نكتشفها لاحقاً فقط . نرى الأوبرا وقد أصبحت فيضانا مخربا أو أوبرا مائية وبالمثل ، قد تفيض ساحة الكوليزيوم كمكان معارك للبحر بأكمله وهى حقيقة يتذكرها المرء لاحقاً بإبحار سفينة حربية صغيرة خلال بحر الأوبرا حيث تلفظ الشرار وتلعب ألعاب الحرب .

تحول المياه من الحجرة الخاوية حتى تظهر كما لو كانت أكبر من الحياة فى عمقها . أصبحت حركات الراقصين مثقلة ، اختلطت الملابس الجميلة بالمياه وانجذبت وألتصقت بالجسد . وبينما تختفى الفخامة ، وتفسد المجموعة الجميلة من فساتين السهرة والبذل، وتصبح الأجساد أكثر وضوحاً ، يظهر العرى تحت الملابس ، تحت الطبقة الثانية المنمقة. يصبح الراقصون أكثر حساسية فى المياه . عندما يمرون بفترة سكون قصيرة ، يظهر عليهم انزعاجهم بقلة حيلتهم . يعلم الراقصون القدر القليل نفسه الذى يعلمه الجمهور، ويعترفون بذلك ، لكنهم يتميزون عن الجمهور بأنهم يستطيعون مواجهة قلة حيلتهم .

إن المياه قوة مضادة لهم . وعندما يتعبون من قلقهم ، واندفاعهم الشرس ، يدرك المرء إنهم منغمسون فى عمل حسى ومادى : إنهم يعملون ضد المقاومة . ويمكن أن يستمتع المرء أيضا بالمياه . يمكنه خلع ملابسه للاستحمام أو لأخذ حمام شمس . بوجود المرء وحيداً ، يستطيع أن يكون نفسه فى لحظة ألفة لتأكيد الذات . تدعو الأوبرا المغمورة بالمياه الجمهور ليأخذوا غطساً .

يحتل صف من طاولات الزينة ذات الكشافات جانباً من الأركان الأمامية للمسرح. بمرافقة موسيقى الجاز البطيئة ، يعد الراقصون أنفسهم للعرض . يغيرون ملابسهم ويضعون المكياج ويدخنون ويتحدثون مع بعضهم . يبدأ آريس بموقف غرفة الملابس ، ولكن لا يعتبر مسرح داخل مسرح موضوع باوش الأساسى . يتطور الحدث – بدون تكلف – من هذا العرض إلى الحقيقة المسرحية المجردة . حيث يتدرب شخص ما على إتخاذ وضع ملاكم أمام المرآة ، أثناء وضع الملابس ويكتشف شخص آخر بدايات وجود كرش له . يندمج العرض بسلاسة مع الحقيقة .

تقول باوش مهما تقرأ ، ستجد أنك قرأت ذلك قبل ... حتى أكثر الأشياء لا معقولية . كلها مازالت هناك ... . وما الذى قد يبدو أكثر الأشياء لا معقولية وفى نفس الوقت يظهر أكثر واقعية غير مسرح أوبرالى تحت الماء – حيث يتحرك الناس بشكل حقيقى ؟

يرقص فرس النهر شبه الحقيقى على أرض وهمية كتجسيد للكآبة ، والحرج والحساسية ، والواضح أنـــه متأثر بالنشاط الغريب المحيط ، ولكن كشاهد على تلك الأشياء غير المعقولة التى ترفع شأن تلك الأمانى البسيطة للواقع الشعرى واليوطوبى .

تعتبر الأغانى الايطالية القديمة التى يتغنى بها بنيا مينو جيجاس العنصر المحورى للعرض ، بالإضافة لمقتطفات من سوناتة ضوء القمر لبيتهوفن و المقدمة الموسيقية لرحمانينوف ، و مناظر الأطفال لشومان . بينما تقدم المختارات الابتدائية للجاز والقليل من ألحان الحنين للماضى من الهارمونى كوميديا ، هذا وقد أصبحت ألحان جيجلى على المسرح الخالى قصيدة غنائية للمجد السابق للأوبرا البرجوازية .

يضاء المسرح وأحداث المسرح مع التناغم الغنائى . توضع الشخصيات فى صف مائل فى الماء وتتأمل فى لاشىء وتتحرك وتغير فى الأوضاع فقط عبر المشهد المنعكس على الماء مثل التمثال النرجسى . يعلق رجل ببذلة مبهرجة بمربعات على الموقف باللغة الانجليزية . تتزين إمرأة أمام المرآه وتسرد مونولوج من الأسئلة (ماذا تعتقد فى الألحان ؟) تحافظ الأشكال على أوضاع التوحد ، حتى عندما تحاول إمرأة أن تشتتهم عن سباتهم بنثر المياه عليهم : ترمز إحدى

الصور للحزن ، وفقدان الفردية ، وتقدم مجازا متزامنا لأشكال مسرحية مهملة والمجتمع الذى تعكسه .

إن المرايا هى الأداة الرئيسية فى هذه المحاولة لإدراك الذات وتقوم بوظيفة تقديم المشاهد ذاتها حيث تعكسها وتساعد المرء فى إيجاد طريقه فى الواقع . تعتبر عملية تأكيد الذات أيضا عنصرا مساعدا للمشاهدين فى اشتراكهم فى البحث عن الطريق . لكن قد تصبح تلك الخواص أدوات للقلق عندما يسحب الشركاء بعضهم البعض مراراً أمام المرايا ، متوجهين بوجوههم تجاه بعضهم ، أو يقفز الراقص فى تسلسل فيه بعد أن يرى نفسه فجأة .

تثير آريس احساسا عميقا بالانزعاج حيث ينفجر جو توقع للكارثة إلى صراخ هستيرى قبل عودة الراقصين إلى الهدوء . إن الأسى أشد من الحزن ، خاصة وينتج الأحباط عن قلة الحيلة . يمرر الأشخاص حد السكين بين الأشكال المكسورة والمفتتة التى تبدو أنها منسابة ببطء من قبضتهم . يعبر الضحك عن احتجاج يائس ، كمحاولة لأن يسمع المرء فى عالم يكثر فيه باستمرار ما هو ليس واقعيا ، كمحاولة لدفاع المرء عن نفسه ضد سخافات الآخرين .

يخف الاضطراب قليلا إلى شكل مقنع كما فى لعبة الكورال . الآن ، سنسافر عبر البحر . يجلس الراقصون فى دائرة من المقاعد ، يغنون بهدوء ووضوح أغانى أطفال . وكل من يكمل الغناء بعد انتهاء عباراته القصيرة يطرد . يدرك الجميع القاعدة ، لا يوجد تضامن فى عالم الراشدين . توضح آريس مرة أخرى الدرجة التى يجب أن يحارب بها المسرح الراقص من أجل أن يجد شكلا يعطى الأمان فى العالم ويجعل ظاهرة الأمان ممكنة ، وكيف أن القليل من هذا يدخل فى نطاق اثبات الذات . يسرع الراقصون فرادى من جانبى المسرح إلى وسط خشبة المسرح ، مندفعين بحركات يد متنوعة عشوائية . ويجتمعون فقط فى رقصة الكنكان الفرنسية التى يرقصونها بسرعة .

ولكن يتم تهديد لحظات المشاركة . عندما يحمل راقص دمية على شكل إمرأة ويعانقها عبر المسرح ويصرخ الآخرون باسمه كما لو كان فى خطر . إن الانشطة فى آريس فى خطر دائم من السقوط فى الهاوية . إنها رقصات على حافة كارثة . وترى محاولات نشطة لسماع شىء ما فى السكون يجلب الحزن باستمرار من بعده رغم أن ذلك قد يتغير إلى شىء آخر فى أى لحظة .

لذلك ، يتطور الاستعراض الثنائي في الزي الأسود في صمت وهدوء إلى مباراة صبيانية اجتماعية . يبدأ الرجال في منافسة مرحة . وتبدأ المجموعة بكلمة اللعبة حيث يشارك كل مشترك بكلمة في بناء جملة بلا معنى . يتلاشى السرد تدريجياً . وبعد كتم الضحك ، يتوجه الممثلون لبداية ألعاب جديدة ، تشترك جميعها في شيء ألا وهو توالي خروج الأفراد من اللعبة ، وبالتحديد هؤلاء الذين ليسوا على قدر من السرعة . وبالتالي ينحل رباط المجموعة .

يعرض موقف آخر حفل عشاء . ترحب المضيفة بضيوفها (حيث نجد إحدى الصديقات ملفتة للانتباه بشكل مبالغ فيه بينما العدو الخفي شديد البغض ، وكلاهما في شكل كليشيه لفيلم سينمائي) تجلس الفرقة على المنضدة . ويظل أحد الضيوف ، رغم التلميحات الزائفة من المضيفة واقفاً في أحد الجوانب ، وعلى وجهه تعبير أحمق . يقل تحمل الفرقة شيئاً فشيئاً ويتبدد صبرها وبعد وقوف النساء على المقاعد ، يحملهن الرجال إلى المرايا ، حيث يكملن محادثاتهم التافهة فوق رأس الرجال . يعرض رجل مجموعة فساتين سهرة بأوضاع أنثوية .

تدريجيا ، يتطور الجو الرسمي لتجمع اجتماعي من هوليوود بمكياج وملابس مبالغ فيها : بروى أحدهم بثقة لقد منحوني دورين في فيلمين . ويتحدث أحدهم عن: التخرج والنظافة والعمل الجاد– وغيره . تضييع الوقت .

في أحد مشاهد الإفتتاح ، ينعكس الموقف المسرحي حيث يتفحص الراقصون الجمهور وينتحلو أية فرصة للتسلية بسرد القصص الغريبة والفكاهات وقراءة موضوعات أخبارية . يتلى ذلك طقوس المكياج حيث تجلس النساء في مقدمة المسرح وتسمحن للرجال بمساعدتهن في ارتداء ملابسهم مثل مصففي الشعر المتهورين مؤدين دورهم على ألحان موسيقى ليلية ناعمة لموتسارت ، حيث يضع الرجال الباروكة على رأس النساء ، ويزين وجوههن ووجوه شركائهن بأوشحة متعددة الألوان والخواتم والزركشة والشرائط وكل الخواص المسرحية حتى يخلق كل منهم المرأة المثالية له . أما النتيجة فتكون مجموعة من الغرائب ؛ نرى أشكال دمى تضم ملكة القصص الخيالية ، ومغنية الأوبرا الأولى ، ودمية الطفل ، وكلها حقائق عن نظرة الرجل للمرأة في الاتجاه المتوقع من الجمهور . لكن يخيب توقعهم و تفقد العملية المسرحية شخصيتها الايهامية.

تجرؤ باوش على المُضي في وتشتيت مشاهديها . بينما تستدير الفرقة وتعطي ظهرها للجمهور وتلقي مونولوجات غير مفهومة فوق بعضها بعضا ، فجأة يظهر

رجل فى القاعة ويهدد بإلقاء نفسه من الشرفة . ينفجر الذعر على المسرح حيث يصرخ الجميع جون ! جون ، لا تفعل ذلك ! لا تكن مخبولاً ! انزل ! وبعد بعض من التردد ، يتخلى جون عن محاولة الانتحار ويسمح لنفسه بأن تهدأ روعه .

حالما تجهز النساء للمشهد المسرحى ، تبدأ الجماعة صرخات ألم ، وضحكات عنيفة ، تتصاعد تدريجيا إلى صرخات لا تحمل صورا لروح التراخى العام ، معبرة عن اليأس والخوف والغضب . يعكس المشهد طابعا أساسيا فى العمل بأسره .

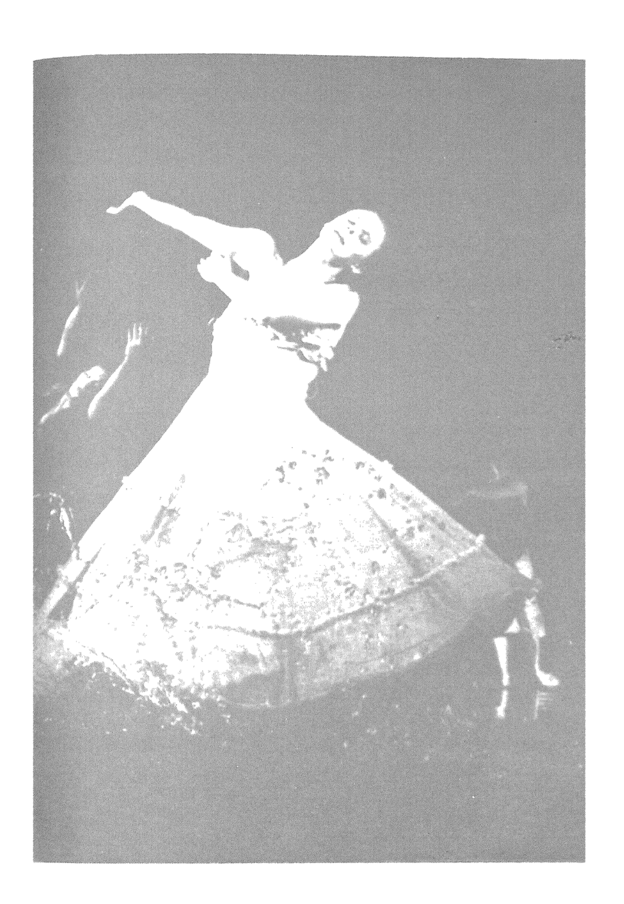
دائما ما يشار إلى اللهو الواضح بوصفه مسرحانية بحتة أما تكرار الانماط المشروطة فى السلوك فهى محاولة لعرقلة الهوية الحقيقية والخاصة. ويثير خداع الذات البارع وهم الحياة والحب . تماماً كما يتعايش الفرد بمساعدة كوميديات متشابهة وبمساعدة اللهو ، فالمسرح يمنح عادة مشاهديه تجارب وحقائق بديلة . تجلب باوش هذا الموقف على رأس كل من الفن والأفكار وتعرض مشاهديها له .

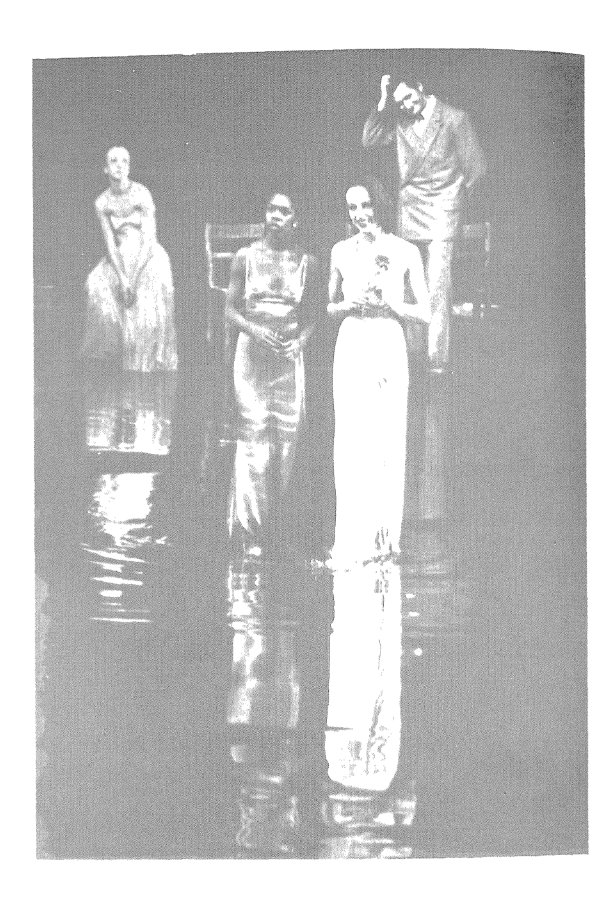
فى آريس ، تظهر جميع أدوات مسرح فوبرتال الراقص أثناء تطورها فى أعمال لاحقة ، فى كامل تعقيدها . علاوة على ذلك ، لم تتجه النية إلى إنتاج أعمال محددة بالمعنى العادى ، ولكن أعمال تعرض أوجها جديدة وتوكيدا مختلفا للحقيقة كما عولجت فى الرقص . إن أمسيات رقص باوش هى تنويعات على قصة واحدة : ألا وهى الجسد . لا تتطلب وسائل المسرح الراقص التى تربط الأفكار ليس تبعاً للقوانين العرضية بل فى اتحاد معنى ظاهرى . إنهم لا يقدمون حلا واضح وتعبيرات واقعية ملموسة ، يطلب منه أن ينظر إلى نفسه وتجاربه .

وهذه بالتحديد هى تيمة هذا المسرح الراقص الحديث . إنه يخوض مباشرة فى أصول الرقص ، ويطيع شرعية الوظيفة الأصلية للمسرح كعملية لادراك الحقيقة . تخطو تقنية التغريب خطوة أوسع من مسرح برشت التعليمى وتقود إلى تحرر الرموز المسرحية التى تهمل التسلسل التقليدى لفن المسرح القائم على سرد الأحداث . وتعتبر حركات الراقصين انعكاسات جسدية للحقيقة ، وتحريرا لها لإدراك ذات جديدة .

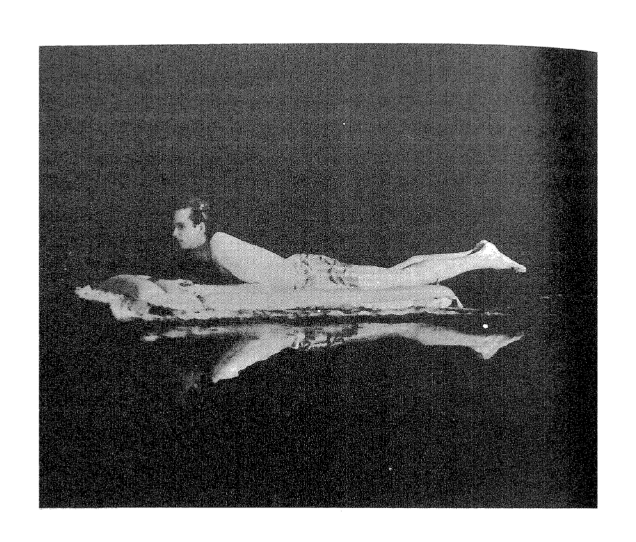














باندونيـــون
Bandoneon

قــد يبدو – كنتيجة منطقية – أن العمل الوحيد الذى ينتج فى موسم ١٩٨٠/ ٨١ يجب أن يضم اهتمامات المسرح الراقص الأساسية . ففى عرض اسطورة العفة ، وصل مسرح فوبرتال الراقص تقريبا إلى حدود الأدوات المسرحية المتعارف عليها . واتخذ اسم باندو نيون عن عازف اكورديون من أمريكا الجنوبية وهو آلة أساسية فى التانجو ، ولا يمكن حل مشكلة التقليد المسرحى فى هذا الشأن ولا تجنبها ، بل يمكن تكييفها كالتيمة المحورية .

يجب أن أفعل شيئاً ! يخطو راقص مفسراً على المسرح المزين ذى السقف العالى المؤثث على شكل كافيتريا / بار متعدد الطاولات والمقاعد والتماثيل المضخمة لملاكمى من الأيام الخوالى . يوضع بيانو أمام الجدار الخلفى وتعلق الملابس على علقات الحائط موحيه بوجود ضيوف كثيرة .

بعيداً عن الأبواب الجانبية للمسرح ، يوجد مدخل واحد وهو باب عال على الجدار الأيمن . يدخل الرجال الغرفة مرتدين بذلة السهرة المميزة للمسرح الراقص ، ومطلوب منهم فى المقابل أن يستجيبوا لكلمة ماريا ، التى تلمح إلى مزيج ملون من تداعى المعانى يتراوح من البراندى لمخدر الماريجوانا .

تدخل النساء قليلة الزينة وقليلة الثقة بالنفس عن الرجال الذين جلسوا فى ذات الوقت على الطاولات وخلعوا ستراتهم وعلقوها . واحدة تلو الأخرى ، تترك النساء

المرتديات فساتين سهرة راقية مجموعتهن الصغيرة ، وتخطين للأمام دون أن تتنفسن لتجاوبن على نفس السؤال . وعندها فقط تبدأ موسيقى التانجو الهادئة ، الموسيقى ذات الإيقاعات المتباينة حتى تصل إلى نقطة تعديل فى الإيقاع ، وهى نقطة تعطى الأمسية شكلها الخاص .

تمتلىءْ القاعة بموسيقى التانجو الأرجنتينية من العقد الأول والثانى من هذا القرن ، يتضح أن الغرفة الخاوية والمجردة مليئة بالحزن والهجر والحس الشهوانى الخاص بالتانجو. أما التيمة هنا فهى الخسارة ، فجميع الأشياء تنقصها فقط ثقافة الضواحى المعدمة لمدن مثل بو ينس آيرس حيث بدأ الرقص .

لقد وصف الشاعر الغنائى ريزيك سانتوس دسيبولو التانجو كـ فكرة حزينة تستطيع أن ترقصها ، وقال ، ... حيث تأتى من عالم الكبت والرفض ، تنبع الحقيقة من قيم أخلاقية لا تتفق مع تلك التى فى الحياة المعاشة فعلاً ، إن وضع التانجو وضع ميلودرامى : إنها ترفض الحياة بالتحسر عليها كما لو كانت خسارة ، أو باستحضارها كما لو كانت حلة (١)

لكن فى الوقت نفسه ، المناخ الغريب ، (...) الذى يقف فى مواجهة للحزن والعبث بقصائد الشعر الغنائى ... هو أيضاً تعبير عن الوضع الفوضوى فى التعامل مع الحياة الذى يستغل فى التانجو . (٢)

فى التيارات المتبادلة بين التوتر العام وهذا النغم المحاط بالأسى ، بين الإيماءات الميلودرامية ونكران الذات الهادىء ، ارتقت باوش ب باندو نيون كحملة إلى أعماق الرغبة . وكما فى موسيقى التانجو ذاتها ، تدمج باوش ماهو دنيوى وماهو مقدس . توضع مشاهد من الحياة اليومية جنبا إلى جنب مع مشاهد أوبرالية مكثفة .

لا تجسد باندونيون تماماً الوعى الحيوى للتانجو . ولا ينكر العمل الحياة ، ولكنه يتعرض لجذور دوافعها . وقد تشير الموسيقى – كما فى معظم المقطوعات السابقة – إلى الماضى ، ولكن تقل ذكريات الحنين عن انعكاس الطفولة التى زالت حية بشكل مؤلم . ولا تثار الأناشيد الرعوية القصصية ، ولا حتى الهواجس الشخصية البحتة ، فالمضمون الحقيقى هو وعد (بالسعادة والمشاركة) يجب المنادة به بأقصى طاقة لأنه ببساطة لم يتحقق .

يرمز المسرح الراقص إلى البحث عن مفتاح السعادة وهو بحث يحدث تكراراً بالرغم من العوائق المتعددة فى طريقه . ويبدو المسرح الراقص كما لو كان تحديا أكثر من كونه معوقا بالإنهزام أمام الواقع . ويبدو أن الطفولة التى تطرحها الموسيقى هى العالم الذى يمكنه إنقاذ الرغبات غير المتكافئة . هكذا يحيا الأمل اليوطوبى الذى يتطلب تحررا من حدود التاريخ الجسدى .

كما فى كونتاكت هوف ، و آريس ، و أسطورة العفة ، يتحرك الراقصون فى باندونيون بسلاسة وانفتاح طفولى ، ودائماً بشىء من الحرية المعقولة ، التى يلمع تلونها بالتقاليد عندما يرقصون التانجو بتحفظ خاص – تجلس النساء منفرجة الساقين على أكتاف الرجال ، ووجههن للخلف ، ثم نسمع عبارة عن العلاقة بين الجنسين التى أصبحت متجمدة بشكل حرفى داخل قاعة حفلات الرقص . أما التناقضات فتتعايش بسهولة جانباً إلى جنب .

بينما تصطف الفرقة بجوار الحائط لقياس الغرفة ، تحدث طقوس فردية ، حيث يلكم رجل وإمرأة بهدوء أذن بعضهما بعضا . ويؤدى أحدهم خدعا اكروباتيه بقبعة ، وتتجاهل المجموعة إمرأة ترقد صارخة على الأرض إلا لاحقا ولا تشاهدها المجموعة . أصبح الاحتياج الأصلى يلعب دوراً هنا . يرتدى راقص وحيد فى مقهى التانجو رداء باليه رث ويخطو بخجل للأمام . فى البداية ، يحس بالضياع ، ولكن فى النهاية يترك نفسه للإلتزامات المسرحية التى تستعرض الجسد ، ويبدأ فى أداء بطىء لتدريبات تقليدية من الباليه الكلاسيك tendus and Plies يكررها فى بقاع متعددة فى المسرح (لاحقا ، تتبعه الفرقة فى ملابس رثة فى سلسلة من تدريبات الباليه) .

وبإصدار متزايد ، تعرض باوش جمهورها لعمليات تعذيب متواصلة ، تقابل موقفهم المرتقب للترفيه والانجذاب السطحى بعجز واضح . هكذاء لم تكن المشكلة فقط توتر الفرد بل كيفية التحكم فى هذا التوتر والانتصار عليه . إن المشكلة هى الفرع وتجربته ، كما فعل كل منا تقريبا فى الطفولة فقط . واكثر من العروض السابقة ، تضم باندونيون صوراً إيضاحية عن الرقص والراقصين ، ولمحة داخل ستوديو الباليه والناس الذين يعملون هناك .

يعد اختبار تاريخ الراقص ومستقبل الفكرة المهيمنة المتكررة فى باندونيون . يمشط راقص شعر راقصة بشدة ويجبرها على الابتسام فتبتسم . عندما لا تخفى

ألمها وراء ابتسامتها المزيفة (كما يتطلب تدريب الباليه) ، تعاقب الراقصة بغمر رأسها بقسوة فى دلو ماء . يعلن راقص آخر أن مدرب الباليه وصل إلى مرحلة إشعال سيجاره تحت باطن قدم أرجل الراقصين كي يرفعوا أجلهم لأعلى . يتضح مدى ألم العضلات عندما يكره الراقصون على مد أرجل راقصين آخرين بالوقوف على أرجلهم بكل ثقلهم أثناء جلوسهم على الأرض متصلبى الرجلين .

يشير عرض هذه النوعية من الخلفية الطبيعية إلى الجهد الفنى المضنى للحصول على فرقة عديمة الأهمية ، وهو الجهد الذى يخفيه المؤدون وراء التحكم الجسدى المشكوك فيه . فى الحجرة الواسعة غير الملائمة ، تتحول التدريبات وطقوس الرقص إلى أفعال مؤلمة وغريبة تحيل المرء لشعور محير، مثل الراقص المرتدى رداء باليه رث ، أو التمرينات المملة التى تؤديها الفرقة فى انسجام بوجوه متجهة لامبالية بالموسيقى .

منطقياً ، يجب وجود مكافأة مباشرة لهذا العذاب . فى أحد المشاهد تصفق جميع النساء لكل رجل على حدة . ويطرى جميع الرجال كل إمرأة بعدها على حدة ، والعكس صحيح ، ويشار إلى المسرح أو إلى الباليه على الأصح كتدريب غريب للقوة ، أو عرض لعضلات الابطال ، بينما تظل الاحتياجات والرغبات الحقيقية فى الخلفية . تعرض باندونيون فكرة أن المسرح مثل الحياة . والعنصر المهيمن فى كليهما هو المنافسة القاسية القمعية ، كما فسرت بمقدمة عملية لتقنيات محترفة متشابكة – كما لو لم يكن المرء فى المسرح بل فى ملعب كرة قدم – يؤكد المرء فيها ذاته ، حيث يصل راقص إلى نقطة الإرهاق ولا يتلقى إلا الاستحسان الهزيل فقط من الآخرين كمكافأة لمجهوداته . إن الإلتزام بإنتاج شيء ما يجعل المرء متواجدا سواء شعر بأنه فى الجو المناسب أم لا .

لا تفسر باوش هذه الالتزامات ببساطة ، إنها تقاطع تقدم الأحداث بمشاهد طويلة كما لو كانت توقف الزمن . تأتى راقصة للأمام حاملة ورقة ، ومستعدة للرد ولكنها يجب أن تنتظر حتى ينتهى التانجو أثناء ذلك يصل الاحساس بالوقت إلى حدود الثبات ، إلى أن تلقى فى النهاية قصيدة لـ هاين وتخرج . ينشأ من تلك التقاطعات نوعا من الثبات المسرحى ، يمكنه أن يؤثر على وعى المتفرج خلال توتر المسرح والقاعة .

وأمام الجمهور ، يبدأ مساعدو المسرح بإزالة الأضواء والطاولات والمقاعد والصور وحتى طى سجادة خشبة المسرح . يستكمل العرض فى غرفة دون

ديكور ، وغير مريحة كحجرة انتظار فى محطة . المشهد الوحيد هنا هو مجموعة راقصين يعرضون قفزات . هذه هى لحظة تأكيد الذات حيث تسمح وقفة راديكالية مع النفس باستخدام كامل لجميع الحواس لتعزيز موقع المرء .

تنضم رغبات الفرد أيضا إلى هذا الاختبار للوسط المسرحى . فى لحظة ما، تتظاهر الفرقة باكملها بالانتحار ، وكل منهم يفسر بصوت عال أسبابه الشخصية قبل القفز من فوق الكرسى بوشاح يعلو رقبته كمشنقة . وفى لحظة أخرى ، يقتحم الجميع فى صياح طفولى (أمى) ويقفزون فرحاً . يتبدل الأسى إلى حماس طبيعى . تسمح إمرأة لنفسها (على المسرح) بأن يعجب بها آخر (فى القاعة) وبعدها تهين نفسها مباشرة .

تمتص إمرأة أخرى بحماس ليمون بإيماءات مسرحية تشبه تلك التى تقوم به مغنية البلاد الأولى العظيمة ، وتتلقى استحسان متكرر من باقى الفرقة . وأخرى تغنى لحناً لفأر حى فى الصندوق .

تحدث فى مسرح باوش الراقص ، مثل تلك الأحداث التى تحولت إلى شعرية سريالية كما هو متوقع وبسهولة . تجلس إمرأة راقية الملبس وحدها على منضدة ، وتأخذ بدقة وبرقة فى إتلاف نبات التيوليب – كما لو كانت جالسة فى مقهى ممسكة بقطعة كعك . يتراجع تصريح أن يكون المرء ذاته مراراً بسبب الهياج المفاجىء المشابه للهيستيريا أو الإلتزامات السلوكية العامة . يقاوم هذا الجو الخاص الانهماك بأى شكل من الأشكال فى الفنون المؤسسية سواء كانت مسرحاً أوباليه ، أو كانت ببساطة مجرد ضغط من المجموعة الفنية .

يعدد الناس طعامهم المفضل ، ويفسرون متعة الاسترخاء بعد فتح أزرار البنطالون بعد تناول وجبة دسمة . يتذكر أحدهم الديك الأليف الذى اقتناه كطفل ، وكيف ذبحت الأم الطائر ثم طهته ، وكيف أكله الطفل بأكمله تماماً حتى يتجاهل الحزن والأسى .

رغم أن موسيقى باندونيون تتكون تقريباً من إيقاع التانجو ، لم يرقص أحد رقصة تانجو كلاسيكية منمقة . لم تميز باوش مرة أخرى ذكريات الحنين الرومانسية ، بل إستبطنت النسخة الإضافية الميلودرامية للتانجو . لقد كسرت الأشكال ووجد الشركاء أنفسهم فى أوضاع غريبة معبرة عن كل من الوحدة والألفة الحزينة . يرقص التانجو على الركبة أو فى دورات بطيئة لانهائية ، ويميل

الراقصون برفق على بعضهم البعض . وتصبح أشكال الرقص الزوجية بالضرورة غير متقنة وعنيفة . تجلس النساء منفرجة الساقين بين أذرع الرجال المنحنية ويسمحن لأنفسهن بأن يحملوا بهذا الوضع المرهق كما لو كانوا مسحورات وبدون حياة . تسعى النساء بتماسك يائس عن طريق تطويق أنفسهن حول أرداف الرجال ثم تنزلق بضعف كما لو كن يسعين وراء الزلفة القديمة فى غرفة رقص التانجو ، وهى الحماية التى لا يمكن توفيرها .

ينفصل الثنائى فوراً ليستعرضا أنفسهما بقرب مقدمة المسرح ، يكشفان الحيوية الحسية للرقص المطابقة للمقطوعات السابقة . هناك محاولة للحصول على الهدوء فى لحظات ما بين الهدوء والهياج ، تقريباكما لو كانت تجربة جديدة تماماً . يلمسان بعضهما متلمسين الطريق للمقارنة وسعياً وراء التقرب .

فى النصف الثانى من العرض ، يأمر راقص الجمهور قائلاً : افعلوا شيئاً ! ثم يعود إلى موقف الترقب السلبى . إن باندونيون هى فقرة أخرى موازنة للبحث ، وتظل نتيجتها غير أكيدة . تؤكد باوش وراقصوها عجزهم وحيرتهم فى وجه التقاليد المسرحية التى تصر بالتأكيد على حقوقها فى الترفيه والامتاع . إنهم يجسدون رفضهم لتقبل قيود المسرح للمسرح ذاته ، وذلك للبحث عن الإنسانية التى قد تدركها فقط خارج حدود العمل ، والمؤسسات والأدوات .

على ذلك ، تنشأ المشاكل . رغم أن فى باندونيون تنجح باوش بصراحة مضاهية للمنظر المسرحى الطبيعى التام – فى تأكيد التباين ، إلا إنها ما تزال تتراجع قليلاً إلى عالمها ، فيصبح ستوديو الباليه وعنفوان تدريب الباليه والمنافسة القاسية مجازاً للحقيقة ذاتها . بينما كانت نوعية أعمال سابقة أساساً انعكاساً لأوضاع الأعمال المسرحية ، تركز باندونيون الأنظار بعمق على الحقيقة المسرحية . ينجح من جديد أسلوب التغريب الذى نجح سابقاً فى تبديد السحر المسرحى الزائف بسهولة دون السقوط فى فخ أن يصبح المسرح لنفسه وعن نفسه فقط .

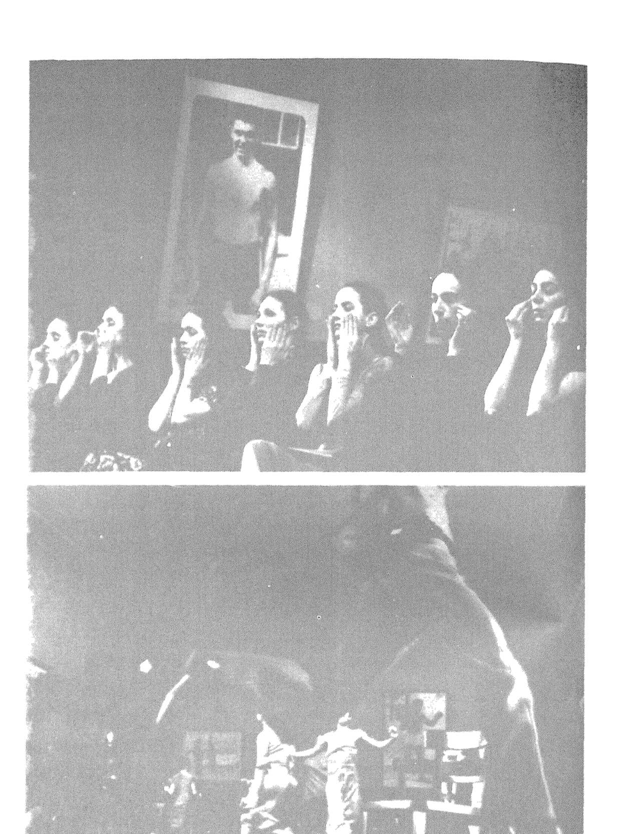
تضعف أشكال التصميم الحركى . وتزداد حركات المجموعة جموداً فى المشهد . ونادراً ما تستخدم التشكيلات مثل الدوائر والخطوط المائلة والحركات الديناميكية من مؤخرة المسرح إلى مقدمته والتى تضفى مادة تصميم فعالة على

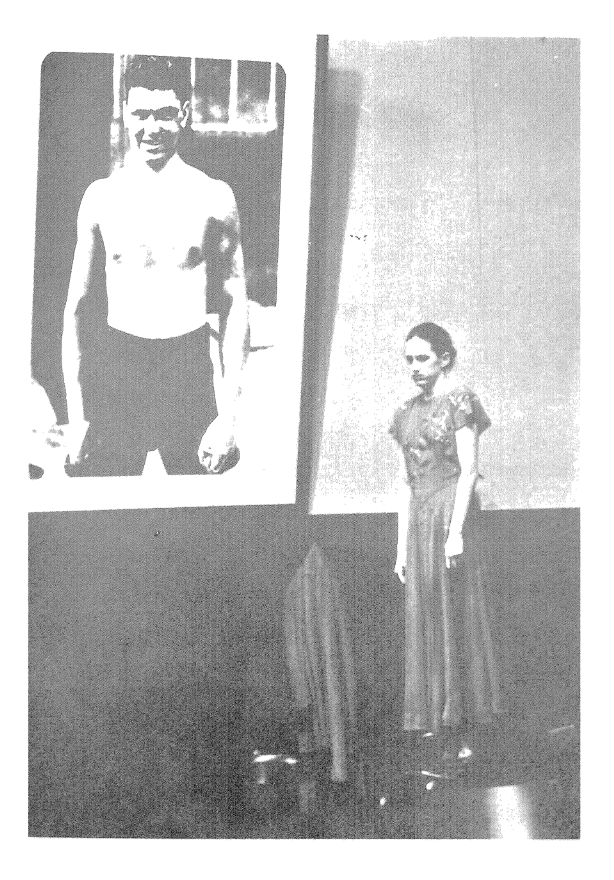
الأعمال السابقة . تبدلت التباينات المركبة والمتصلة بالموضوع من خلال نمط ثابت تقريباً ، حيث يبدأ شخص واحد أو ثنائى فى سلسلة حركات تكررها الفرقة .

يتعرض عمل باندونيون لتناقضاته الجوهرية الداخلية ذاتها ، كما يعرض رؤية واعية عن الحقيقة المتصلة بالرقص . تهدد طاقة المسرح الراقص باستنزاف ذاته فى سباق الماراثون القاتل .









١٩٨٠ - قطعة لبينا باوش
A Piece by Pina Bausch -1980

اتخذ هذا العرض عنوانه ببساطة من تاريخ التأليف، ١٩٨٠ (١٩٨٠ - قطعة لـ بينا باوش) وهو عرض يستكمل البحث السابق - وإن يكن بشكل غير مباشر - الذى بدأ من اختبارفضاء العرض فى كونتاكت هوف و أسطورة العفة . تقوم باوش فى هذا العرض بإستبطان الأحداث الخارجية . يفتح المسرح مرة أخرى حتى الجدران العازلة للنار ، ويغطى المسرح بسجادة مكسوة بعشب حقيقى يملأ المسرح برائحة الرج الرطب ، وعلى ذلك فهذا مثل آخر يعزز ما يشجعه المسرح الراقص من أحاسيس . تبدلت التماسيح من أسطورة العفة وفرس النهر من آريس بغزالة محشوة فى وضع الرعى الثابت . لقد تبدلت الأماكن الداخلية والخارجية حيث أصبح المسرح مجالا طبيعيا للمسرحية . ماهى الطبيعة إذن ؟ وماهو الفن ؟ لقد أصبحت الحدود غامضة وغير مميزة .

تقدم الفرقة - بعد إضافة ساحر ولاعب اكروبات على قضبان متوازية تقريباً - لمدة ثلاث ساعات ونصف من الرفيو تيمات باوش المألوفة : ألعاب الأطفال، وذكريات الطفولة ، ثرثرة الحفلات ، والطقوس البرجوازية الاجتماعية ، بالإضافة إلى الوحدة المتأصلة فى أشكال فارغة . تكمل ١٩٨٠ البحث عن الدوافع الأصيلة وراء التحجر الفكرى والعاطفى والتضاؤل ، والآن نرى نماذج بدون معنى للسلوك المعاصر ، مثل حفريات الآثار تبحث باوش فى طبقات الحياة اليومية ؛ وتحاول

١٩٨٠ اكتشاف الجسد الحى وجلبه إلى السطح الحيوى بكل ما فيه من عواطف جديدة . تصنع الفرقة اختبارات متكررة على ملائمة المادة التى اكتشفت .

تعالج باوش مجال دراستها للأتصال الجسدى بحذر شديد . فلا ترضى بمجرد الهجوم أو العرض الكوميدى لهذه التقاليد ، بل تهدف إلى إظهار الاحتياجات الحقيقية المتأصلة فى الطقوس . نتيجة لذلك ، يحافظ عرض ١٩٨٠ على توازنه الدقيق .

تظهر العديد من العناصر المألوفة فجأة فنرى حديقة كالتى رأيناها من قبل. تسمح سهولة وصول المسرح الراقص للحياة اليومية ، والحقائق الدنيوية بتطور مدهش لمجموعات جديدة من إيماءات الإتصال البسيطة . فى أكثر المعانى ايجابية ، يتم التساؤل عما هو مألوف ، ومع تعتم أحداث العرض تحدث فرصة الإكتشاف ، بواسطة مصطلحات معينة تدعو لتأمل ، إما حيوية غير متوقعة أو تناقضات محيرة وضعيفة . ويضعف تمييز التسلسل الاعتباطى بين ما هو هام وتافه ، وبين التفاصيل والفكرة المهيمنة المتكررة . مما يسمح بتبدل الطقوس والذكريات الفردية مع طقوس المجموعة .

يحدد هذا المبدأ اختيار الموسيقى حيث تمنح الألحان الانجليزية القديمة وأغانى من كتابات شكسبير جوا وقورا ومبجلا لمهرجان الـ هارمونى كوميديا ولموسيقى الفيلم (مثل جودى جارلند التى تغنى فوق قوس قزح) أو الموكب العظيم المجيد لإدوارد رلجاز . ومرة أخرى ، تحدد التغيرات فى أسلوب الموسيقى النغمة الملائمة للمشاهد المختلفة ، إما خلال التناقض أو المدح . تتحول الموسيقى الصاخبة إلى أخرى هادئة وتتحول الإضاءة إلى عتمة والسرعة إلى بطء . تتوطد الأدوات المتطورة مع تيمات المسرح الراقص الآن .

فى بداية ١٩٨٠ التى تمتد لأكثر من ساعة ونصف ، تتأكد ذكريات الطفولة والطقوس الطفولية . فى المشهد الأول ، يجلس راقص وحيداً على المقعد ، ويحتسى شربته بحماس طفولى ، ويؤكل لقمة لكل فـرد مـــن الأسرة . (نسمع فى الميكرفون ، هذه لأمى ، لأبى ، لطنط مارجريت ...) تدخل الفرقة من القاعة ، يخطون خطوات واسعة يؤدون إيماءات مبالغة – كما لو أنهم يرتدون دثائر أو وشائح – فى ملابس سهرة . على غرار توجه الفرقة السابق المباشر – أو الذى شارف على أن يكون عدوانياً مع الجمهور – يعرضون الآن سحرا وافرا.

وكالمعتاد ، تجسد الرقصة طقوس الإيماءات الجسدية اليومية ، إما من خلال شكل الرفيو المسرحى أو من خلال تحلل لقطة سينمائية مألوفة .

تتقابل مجموعة منتقاة للاحتفال ، ولكنهم لا يشعرون بالراحة وهم جالسين على قطعة العشب الإصطناعية . يتنافر دخولهم الأحتفالى مع مشهد عيد الميلاد الفردى الذى لا تجد إمرأة فيه من يهنئها بعيد ميلادها فتحتفل بمفردها . وفى مشهد آخر ، يضع أحدهم ثقاب بين أصابعه ويشعله. هكذا، تنتج الوحدة والخسارة من طقوس عجيبة، حتى أن تصريح الحب الذى يتوافق مع تعبيرات الغيرة ، لا يوجه لشخص بل إلى مقعد . أصبحت المظاهر الكاذبة للإحترام ، والعلاقات الشخصية خاوية . يكشف تجمع المجموعة فى رقصة البولناز الاحتفالية عن فراغهم الحقيقى .

تعتمد تيمات رقصة ١٩٨٠ على الوحدة والفراق والحـــزن والمـــوت . تصف ١٩٨٠ مسار الحياة منذ الميلاد والطفولة والنضج والرشد إلى الموت . يمكن إدراك المعنى الكامل لكبر السن عندما تقارن حركات كبار السن باللاعب على القضبان المتوازية ومع الراقصين الشباب على المسرح ، أو عندما تعزف اسطوانتان لـ جودى جارلند فوق قوس قزح ، حيث تعزف واحدة عند بلوغ سن السادسة عشر والأخرى عند قرابة نهاية عملها بالفن عندما يضعف ويهن صوتها.

فى هذا العرض الشخصى ، الذى يحمل اسمها لأول مرة ، تختبر باوش من جميع الزوايا العلاقة بين البداية والنهاية ، والقوة والضعف ، والشباب والكبر ، وللقيام بذلك تمر بحالة هائلة من الحزن . يصبح المسرح مكانا للتأمل يمكن تجربة المشاعر فيه مثل الحزن الذى اختفى تحت الرسميات مرة أخرى .

أعطيت اللغة أهمية زائدة ، عندما تشير الكلمات – إما المكتوبة أو المعلنه الأداء أو المعنى الجسدى إلى التحدث عن المشاعر الحقيقية . عندما تستعد المجموعة للرحيل مستأذنة من المضيفة ، تجعل القيود الخفية الوداع شبه تعزية . يكشف الجسد ما تحاول اللغة إخفاءه .

تسمح باوش بالتباين وبذلك تبنى مصداقية للمشاعر حيث يدرك المرء أن هفوات اللغة المألوفة تعبر عن داخليات المرء . تنوى الهستيريا أن تكتم الخوف وقلة الثقة ، ولكنها فى الحقيقة تعرب عن الحقيقة مع كل كلمة . أصبح الحوار يعتمد رفض المشاعر كما لو كان ذلك من شروطه وبالمثل ، تشبه السخرية ذلك

حيث تقول فتاة ممسكة بأنفها أن ... على جميع الركاب ترك السفينة ، اننا نبحر. تكشف رحلة فرقة فوبرتال وخاصة عرض ١٩٨٠ عن الطبيعة المحدودة والمحددة للرسميات فى الحياة اليومية .

لا يمكن أن يخفى الضحك نوبة الحزن والخوف . إن الاحساس بالضياع والفقدان هو محور العمل ، كما إنه يشير إلى إمكانية الحصول على السعادة والاتصال .

يوقظ الحنين للطفولة المفقودة رغبة السعادة. تتذكر إمرأة كيف كان يلبسها والدها ثيابها فى طفولتها. بينما تتحدث أخرى بصراحة عن مخاوف الطفولة من اللصوص ؛ أو هز أنفسهم حتى النوم عند سماع أغنية مساء الخير ، تصبحون على خير ؛ يسمح رجل بضرب خفيف رقيق على أردافة العارية. ويغنى آخر بسعادة حماسية قائلاً: امى الحبيبة ، امنحينى حصاناً صغيراً .

تبدو تلك اللحظات محفورة فى الذاكرة منذ الطفولة : عندما كانت الأمانى ما تزال ذات نفع . تبدو أشياء غير متسقة مع بعضها للكبار ، وتبدو هى نفسها منطقية كليا فى نظر الطفل ، ونرى سلسلة من حركات فتاة تلوح بمنديلها كعلم وتهتف إننى منهكة ! وتركض فى دوائر حتى يجبرها التعب على التوقف ، وحتى تصبح العبارة صادقة .

يحرك عرض ١٩٨٠ لحظات الهدوء فى مقابل صخب المناسبات الرسمية . يقف الراقصون بجانب بعضهم ، ويمسحون دموعهم من على خدودهم بإيماءات سريعة وصغيرة، ثم يصفقون بهدوء مكررين التسلسل حتى نرى رقصا إيماءيا صامتا حزينا .

عندما تصبح المشاعرطاغية ، يبدأ الرقص الذى تستخدمه باوش فى ١٩٨٠ ؛ ولكن دائما ما يكون فى شكل تغريبى ، ومحدود لإمرأة واحدة ، ترقص فقط لنفسها ، ودائما فى الخلفية ، كما لو كانت تستدعى لحظات منسية . فى تلك اللحظات الحميمة ، يجد الفرد هويته ، ويتحد مع نفسه . يبلغ العرض ذروته فى لحن فردى حزين جميل وشاعرى حيث تصبح المنضدة الخضراء شريك الراقص الوحيد .

مرة أخرى ، تُراجع قوة الحركة . حيثما تفشل الكلمات ، يفشل الرقص أيضاً . إن ما يحاول أن يعبر عنه المسرح الراقص ليس له شكل واضح لذلك يجب أولاً أن

نكتشفه تحت جميع الأشكال حتى يكون ذلك اللحن الفردى مثل ضابط الوقت حيث ما تزال باوش تستخدم حركات مصممة وملحنة بكل ما فى الكلمة من معنى التقليد .

تتسرب ذكريات أخرى من مقطوعات سابقة إلى ١٩٨٠ . يتقدم الملك المستعار من ريناتا تهاجر الآن عاريا متوجا بتاج كرتون على رأسه ، قائلاً : لقد سرقت !

و فى بقعة أخرى ، نتعرف على الزوجين العجوزين من الربيع الثانى . يتلثم سارق البنك بقناع من الجوارب ، وتتعارض حركته البطيئة مع هستيريا المجموعة . تتجاور لحظات الخيال الرائعة مع لحظات الخطر ، عندما يلقى الرجال إمرأة من يد لأخرى مثل الكرة أو عندما يمسك الرجل بإمرأة من يدها وساقيها ويدور بها مثل الطائرة . ومرة أخرى ، يصنع الرجال مشهداً مبهجاً ، فينهض أحدهم ويلعب دور حسناء الحفلة ويغازل الجمهور بمنولوج كوميدى خيالى .

يعتمد الجزء الثانى من ١٩٨٠ الموقف السابق بألعاب استفهامية وعروض سخيفة . يجب أن يصف المؤدون بلادهم بثلاث كلمات تظهر التحيز المألوف لها. تعنى كلمات نيجينسكى ، والفودكا ، والشوبين بولندا . وتعنى كلمات جون واين ، همبورجر ، وكاديلاك الولايات المتحدة . يستجوب راقص فى مؤخرة القاعة الآخرين عن خوفهم وعلى كل منهم إن يجيبه بصوت عال أثناء تراجع المجموعة تدريجياً إلى مؤخرة المسرح . تصبح اسئلتهم لبعضهم عن الندبات التى يحملونها كما لو كانت منافسة غريبة يكافأون فيها الورود والأكاليل ، بينما يقاس الإطراء لتحديد الفائز . يصبح حمام الشمس بمثابة عرض كوميدى لتلوى الجسد حيث يعرض كل منافس جزء واحد من جسده للضوء مغطياً بدقة كل شيء سواه .

تعتبر الحياة مجموعة إلتزامات والمسرح واحد منهم يظهر الحقيقة . تؤدى المبالغة الكوميدية أيضاً سهولة اهمال تلك المنافسات عديمة الجدوى . فيتحول الضحك فى المسرح الراقص إلى تحرر .

يبتسم الراقصون ويقفزون ويشكلون صف كورس ، يكشفون عن سيقانهم ، ويتحدثون عن الديناصورات ويكررون إلتواء اللسان . ولا تحذف اللغة الألمانية فى عرض الصفات القومية حتى أن فى صحتك ، فى صحتك يا صديقى تثير جو المنتدى المبتذل .

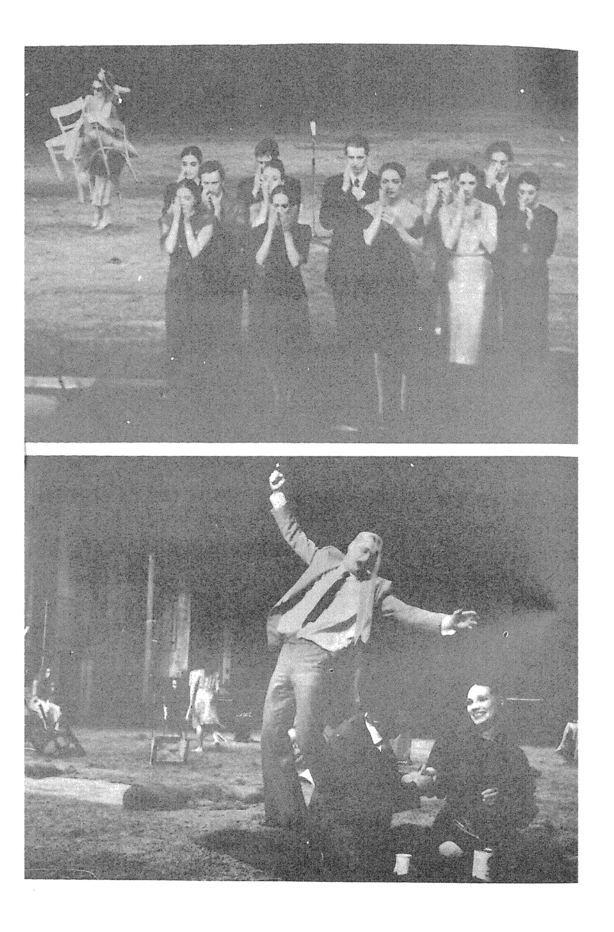
إن حالة هذه المجموعة المهتمة بحماس بعرض المظاهر تتذبذب بين المحاولات الاحتفالية المسرحية والوحدة ، وبين إصدار متفائل صامد و اليأس ، وبين النشاط الهستيرى والتكيف النفسى .

يكشف الحل ، العنصر الذى يشير فجأة إلى الحيوية غير المتوقعة . وغالبا ما تكون حقيقة المشهد – وبالتالى رسالته مختفية فى المادة المؤلف منها المشهد، ويجب على المؤد معالجة المادة بشكل خاص كى يكتشفها .

بما أن باوش تعالج العديد من المظاهر ، فإنها لا تحاول التعبير عن معنى وراء ما هو واضح فى التحولات المجسدة على المسرح . فليس الهدف هو توصيل رسالة ، غير تلك الواضحة فى معالجة المشهد . وليست العناصر المسرحية من صوت وإضاء ة، وحركة ولون أدوات لتوصيل الرسالة الخارجية . فهى تمثل أى شىء ، بل تتحدث حقيقتها المادية عن نفسها .

تتغذى المشاهد على مخزون التجارب الحقيقية المترجمة إلى نسق من الرموز الفنية على المسرح . يدعى الجمهور لدخول عالم التجارب وليس لدخول مؤسسة تعليمية . يصف الكاتب المسرحى هاينر موللر نزعة هذه النوعية الجديدة من المسرح على أنها الضغط المتزايد فى التجارب الحقيقية القدرة على النظر فى عين التاريخ ، وهى قدرة قد تكون السياسة ، وبداية تاريخ جديد للإنسانية .(١)

ولكن إذا نظرنا إلى ١٩٨٠ فى ضوء مجموعة عروض باوش الباقية ، يتضح – إن عاجلاً أو آجلاً – أن مورد التجارب الحقيقية مهدد بالنفاذ . وبينما مبدأ الشكل الفنى فى خدمة عرض تباين وتنافر الحقيقة ، يبدو تطور مادة السياق كما لو أصبح جامدا . وباستمرار ، يضيع العنصر الذى قد يوسع ويبرز الأفق الذاتى للتجربة .





أسطورة العفة
Legend of Chastity

تعد ألحان موسيقى الكمان الرومانسية ذات الصدى فى المسرح والقاعة لامعة الإضاءة بتوفر الرومانسية والحب . ترمز الأرض إلى المسرح المجرد الذى يفتح مرة أخرى إلى الجدران العازلة للحريق ويمتد أكثر للخلف حيث نرى جانبى المسرح بحرا مجمدا ، تخطو فوقه حورية خجولة قلقة ممسكة بعصبية حافة تنورتها . فجأة تقذف سترتها وتسأل المشاهدين بإحساس مرعب وفضول ، هل تريدون إلقاء نظرة ؟ تقرفص على الأرض، وتتظاهر بالتبرز وبعدها تهز فخداها مشيرة إلى إنتهائها ، ومعلنة بكبرياء طفولى انتهيت ! .

إن المشهد الأول من اسطورة العفة – عنوان الرواية العالمية بقلم رودلف بيندينج – يعرف الموقف الأساسى ويضع اطار التيمة لهذه الأمسية الموجزة . إن الطفولة والصبيانية والرشد أو مراحل العمر تسعى للحصول على الحب الذى نفقده ونقاومه ونحن له مثل ذلك الإشتياق للألفة والأمن المتأصل فى الطفولة والذى يخنق فيما بعد فى تقاليد الكبار حيث تزداد السيطرة التامة على مشاعر المرء ويسيطر التباين مثل : الفضول فى تلمس الطريق واكتشاف المرء جسده وجسد الآخرين ، واكتشاف المحرمات وحدود الاحتشام ، وشعور الذات بالذنب الذى يستسلم له كل من الفرد والأزواج ، بيد أن هذا التضاد لا يطرح على شكل تناقض مفاجىء ، بل تشكل الاضطرابات والضغط اللذان تؤدى اليهما تقاليد السلوك الاجتماعى الجانب السلبى فى العرض ، بينما فى الجهة المقابلة ، تعتبر بهجة

تخطى تلك التقاليد حالة وسيطة بين ماهو محرم والرغبة فى ممارسة العلاقات الجنسية بدون خوف أو رهبة .

إذن تكتسب أسطورة العفة بعداً إضافياً بالمقارنه بما سبقها ، وعلى غرار العملين السابقين كونتاكت هوف و آريس اللذين تم تجسيدهما لما امتازوا به من كشف جذرى للأجواء الشخصية فى تجربة التنافر بين الجنسين والإغتراب فى أسطورة العفة تقل نسبيا العقبات التى تحول دون تكوين علاقات حقيقية بين الأفراد. يتضح هنا البعد الإضافى عندما تنزع الفرقة بأكملها ، ملابسها على موسيقى الستربتيز الصاخبة وتطرحها بعيداً ، أو عند الوصول للمشهد الأخير ، لما يأخذون يد بعضهم البعض ويغنون مع الموسيقى ، ويرقصون عند مقدمة المسرح فى أداء فج للـ شارلستون . استخدمت الأرائك والمقاعد ذات الأذرع بألوانها الزاهية المنتشرة فى انحاء المكان لتكثيف مسارات الحركة المجهدة على المسرح، كما فى حالة الأطفال الذين لم يتأقلموا بعد مع وظيفة الأثاث. توضح تلك اللحظات إمكانات أخرى كامنة فى المسرح الراقص.

رغم وجود هذا العنصر الجديد ، تظل المشاكل المألوفة محلها . تستمر نفس القصة، فور تعبير باوش عنها : فى الواقع ، دائما ما نتعرض إلى علاقات الرجال بالنساء ، أى تصرفاتنا أو رغباتنا ، أو عجزنا وقلة حيلتنا ولا يتغير ذلك إلا فى بعض الأحيان فقط .

فى الشبقية erotisme ، كتب جورج باتاى قائلاً تتعرض الروح الإنسانية لكثير من العقبات التى تعترض طريقها . ودائما ما تخاف من نفسها . وما يخيفها هو دفعاتها الشبقية . ترفض القديسة المرعوبة الخلاعة : إنها لا تعرف شيئاً عن طبيعة العواطف التى لا تعترف بها .... ولكن قد يتغلب الرجل على ما يخشاه . ويستطيع أن يواجهه . تعتبر هذه العبارات جوهر محتوى أسطورة العفة .

يعتبر الخوف من الذات والخوف من قبول الذات وعدم القدرة على الاعتراف بالرغبة فى الحب بدون شروط من العناصر الدائمة المطروحة فى عمل باوش وتتكرر مراراً كمجال للتوتر وكالقوة المحركة التى تحول الإيماءات العاطفية المدروسة إلى إيماءات عنيفة وعدوانية تعبر عن الرفض . إن النقطة التى يحدث فيها هذا التحول هى النقطة التى تتصادم فيها الرغبة بالتقاليد . تشجب قواعد الملكية والملابس والفضيلة رغبات الإنسان واشواقه . يمكن التغلب على القلق

بمواجهه مصادره مباشرة فقط ويعنى هذا بالنسبة للمسرح الراقص عرض هذه المصادر بصراحة ومباشرة : يقف رجل ببذلة سهرة سوداء فى مقدمة المسرح وظهره فى اتجاه الجمهور . يحدد رجل آخر أجزاء جسده الحساسة بطباشير أبيض ويصف أفضل الطرق لجرحها .

الهجر : تركض الفتاة الصغيرة التى تركها أباها فجأة إلى الباب وهى غير قادرة على الدخول أو الخروج . تزداد حدة صياحها ولايمكن مواساتها بتجمع الناس الذين يعودون لشئونهم فى النهاية .

الإتصال التقنى : يتصل تليفونياً شخص جالس على كرسى متخذا أوضاع غريبة ويظل الخط مشغولاً .

الخجل والحياء المتكرر : يغطى المؤدون وجودهم بايدهم خوفاً من كشف أنفسهم .

أسطورة الذكر : يغنى رجل أغنية روى مان اننى اكسر الكبرياء فى المرأة بأسى بالغ يوازن النفس المتقطع بين الضحك والدموع .

صيادو الحظ : تتكيء المرأة على الكرسى كما لو كانت نائمة . يغنى جوستاف جروندجنز من مكبر صوت عن الحظ القليل . يفقد الرجال عملات نقدية فيبحثون عنها تحت المقاعد وتحت تنورات النساء ، فقط ليفقدوها مرة أخرى . تظل النساء بدون حراك . كما لو لم يكن هناك ما هو غير عادى ، تزحف أشكال صناعية لتمساحين وسط الصيادين الهائجين ببطء قاتل ، وبذكريات لكائنات خرافية من عصر سحيق ، كائنات ستحيى جميع مشاكل الإنسان ومنغصاته . وبسرعة متوقعة ، تندمج التماسيح فى الأحداث على المسرح ويبدأون خطا شعرياً وخيالياً فى العرض .

تفسر تلك المشاهد الهادئة والحزينة السلوك المتطرف فى العرض وتضعه فى مواجهة أنماط سلوكية أخرى حيث تختبر رغبات الانسان بمعيار السلوك فى الثقافة الغربية . تترجم اللغة المستقاة إما من الأدب الشعبى أو الكلاسيكى إلى أحداث تكشف عن نفسها كما لو كانت غير لائقة أو سخيفة .

بينما تقرأ فقرات إمرأة من Oridiars amatoria ، تجتمع الفرقة على مقاعدها ، ويلتزمون بترجمة ماتسرده المعلمة فى أمور الحب إلى أحداث . يتطور فن الحب

إلى تدريب فنى باهت ، متجهين إلى محاولات بهلوانية كوميدية غريبة فى شكل اتصال جسدى . يبدو Ovid أفضل قليلا من أى تمارين حديثة عن الإباحية الجنسية . تتضاءل الحواجز بين الفن وما هو تافه فيتساويا.

تنطبق نفس المقارنة على تكرار أجزاء من قصة بيندينج التى تسرد فى صياح صاخب . تحكى الأسطورة الوهمية عن ايف الصغيرة التى تلتقى مع أم الاله والطفل المسيح المجرد ، والذى تعطيه قميصها بمنتهى الكرم وفى المقابل تكافأ بهبة الفضيلة الأبدية . تحمل هذه الأسطورة تلميحا شهوانيا مكبوتا .

قد تفسر القصة بأسلوبين مختلفين أحدهما هو أسلوب الحكاية الرمزية ذات الدرس الاخلاقى حيث هبة الفضيلة الإلهية كما أملتها المحرمات والتقاليد والأخلاقيات والأصول بما يمنع الإقتراب من التجربة الممتعة للجسد وحيث يشير السلوك المحدود إلى الشروط الصارمة . أما الأسلوب الآخر ، فى رسالة ايف الصغيرة ، فتتطابق فيه القديسة (الفضيلة / التقاليد) مع الفحش – لا إراديا أو عن قصد كما فعل باتاى . هكذا يصبح الفحش الواضح نتيجة طبيعية وضرورية للإنطلاق خارج ما تسمح به التقاليد الجسدية البرجوازية .

يعتبر هذا أساس الترديد المثير لأنغام الأطفال . تمارس طقوس الاندفاع الجنسى باستمرار . تغوى النساء الرجال كالحيوانات ، تغنين ، وترفعن حافة تنوراتهن أو بكورة مشبكة بخيط مطاط كما لو كن يداعبن قطهم المفضل . تؤدى إمرأة خدعة ولاعة السجائر (آه ، هل يمكنك ، ربما ... اشكرك ، اشكرك ، هذا جيد .) وخلال الميكروفون ، تشجع الفاتنة عند منطقة الضوء الأحمر الرجال بانغام ناعمة تعالوا ، تعالوا . إن كل شىء واضح بالصفارة ! فتثير شكلين من الإزدواجية ألا وهما : القذارة والنظافة ، الاباحية والخصوصية .

تلعب باوش هنا أيضا بأنواع فنية مختلفة حيث يتصادم الفودفيل ، مع الميوزيك هول ، مع جو الحانة بالاخلاقيات البرجوازية . وتصبح الأطراف المتقابلة نسبية فى علاقتها ببعضها البعض حتى تلغى بعضها البعض فتتضاءل الحدود بينها فى هدوء مرح ومن خلال خدع غريبة تعزز كل من الجانبين .

يتلاعب المؤدون بكرات وهمية ويأكلون الجمبرى فى احتفال كبير ، مشيرين بوضوح إلى الشبقية الكامنة فى أفعالهم . ثم يجسدون مشاجرات زوجية على أريكة . فيحكى أحدهم قصة تراجيدية كوميدية عن سمكة زينة مدربة للعيش على

الأرض ، حتى أن هذا الكائن أصبح غريبا عن بيئته الطبيعية ويهدد بأن يغرق نفسه فى الماء .

يتحول مشهد السيرك المشئوم إلى موقف إنسانى . وبفقدان الاتصال بالدفعات الشبقية الذاتية خلال تقاليد ثقافية تناقض غرائز الانسان على مدى عصور مختلفة أصبح الناس يخافون من مشاعرهم الشبقية . ويصل التوتر الناتج عن ذلك إلى نقطة قاطعة ، حيث تتزامن رغبة الإنسان وعجزه عنها عندما تصفها إمرأة تشجع رجل على إقامة علاقة معها فى البداية فقط كى تدفعه بعيداً بعنف قائلة له : لا تلمسنى ! وينشأ التضاد كمبدأ بنيوى لكل من المضمون والشكل .

كما فى أعمال سابقة ، تحتوى أسطورة العفة على أنماط الأدوار الأساسية لباوش فى مجموعها . وهى تتضمن قائد / مفتش ، و الفاشل / الخاسر أبديا ، الذى يجرؤ فقط على أن يخطو للأمام كطفل جبان مزعج (اننى العم اللطيف.) تعتبر النساء الأبطال الحقيقيين للعمل ، أما داخل حدودقيود المجتمع ، فتقل مساحة أفعالهن . تتحدد أدوار النساء بدور الفتاة الصغيرة المرعوبة ، الحساسة والرقيقة ، وتناقضها مغوية الرجال الضليعة التى تسرف فى الحلوى وتتحدث بثقة مع الجمهور .

تنحصر التناقضات المشتركة فى marnish reduction school وفى مذهب المتعة المبالغ فيه ، وتحصل النساء على فرصة ضئيلة لإكتشاف الذات . ولكن ، على غرار التقاليد المسرحية ، نتعرف على هذه الأدوار بشكل مبهم ، بما يترك مجالا للجهد الذى يكمن داخل محاولة التغلب على تلك العوائق الإنسائية .

وبالمثل ، تتكرر صيغ تصميم الرقص ، رغم أنها هنا تقل وتتخذ شكل أنماط أساسية فى الرقص المعتمد على استخدام الفضاء المسرحى من خلال الميل المألوف الذى تظهره الفرقة لقلب الأدوار (فترتدى النساء سترات ، ويتصنع الرجال الأنوثة) ، واستخدام الدائرة كرمز تقليدى لعدم الانحياز ، والمجابهة ، والعرض الفاضح لدقائق الحياة عبر المسرح . تحتوى اسطورة العفة أيضا على محاولات متكررة للوصول للجمهور وتحريره من موقفه السلبى المترقب . يقترع الراقصون على استخدام التليفون ويمررونه بينهم . تصوب مسدسات مائية إلى البيت وتتم مخاطبة الجمهور إما مباشرة أو بالإيماء أو بالتمثيل الصامت لكى ينضم إلى العرض .

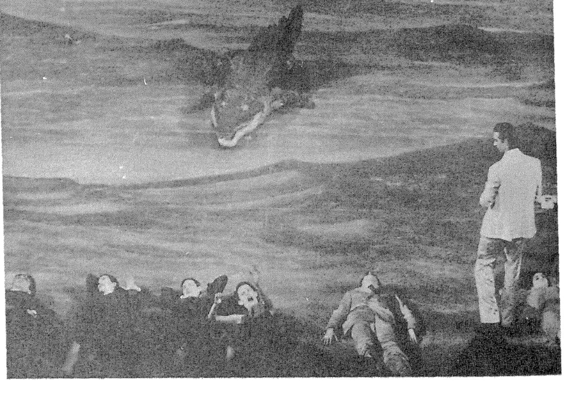
عامة ، فيما يتصل بـ أسطورة العفة ، تصبح المشكلات والتناقضات فى عمل مسرح فوبرتال الراقص واضحة تماما . ورغم كسر القيود المسرحية ، تظل الأمسية عرضا مسرحيا . يمكن تكرار التقاليد المسرحية ، كما جسدت على خشبة المسرح مراراً ولكن لا يمكن حذفها . ويؤدى الممثلون أدوارهم داخل هذه الحدود المسرحية بغية الإختباء خلفها فى إطار عرض إحتواء الذات بدون تأثر .

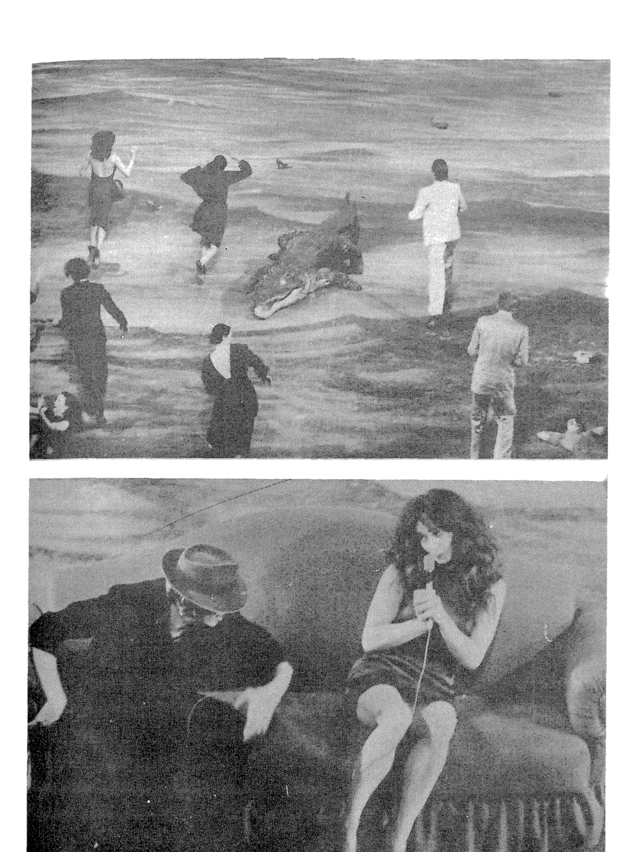
يعنى الإلتزام المتواصل لكل من العرض والمؤدين بالتعبير عن شيء ما ، إلتزام لإبداع الفن المسرحى باستصدار بأى شكل. يواجه مسرح الصور والتجربة الحدود المسرحية بفنه. تزداد مرونة التقاليد المسرحية ويحرر الرمز المسرحى حدود الأدوات المسرحية .

يتعرض مسرح باوش الراقص أيضاً إلى الحاجة لفن المسرح المقّنع ، الذى تفتقده عروضها بدرجة متزايدة . وبينما ؛ كونتاكت هوف ، على سبيل المثال ، تم بناؤها بالتبادل بين الحركات السريعة والبطيئة والموسيقى ، فقدت أسطورة العفة التناغم الدرامى والسياق . وانقلبت الموازين التى توازنت مرة وتلاشى العمل فى عناصر متباينة لم تعد متماسكة بمبدأ الفن المسرحى .

تتقلص الحرية المكتسبة مراراً بالحدود المتأصلة فى أدوات الإتصال المسرحى . تنقطع القوة الدافعة تجاه الجمهور تكراراً على خشبة المسرح . وتستنفذ القوة الثورية للمسرح الراقص نفسها تدريجياً ومنطقيا فى معركتها ضد الأدوات المسرحية .











الفالسـات
The Waltzes

يتحرك الراقصون فى تشكيلات متقاطعة وهم يبتسمون باستحياء أثناء محاولة توازن مراكب ورقية صغيرة على كفوفهم و أيديهم الممتدة . يرحب النداء الآلى فى ميناء هامبورج بالسفن القادمة بنبرة رتيبة عالية كخلفية مصاحبة لهذه العملية الدقيقة. توصف السفن وفقاً لأحجامهم وحمولتهم وسعتهم وتحييهم أناشيد وطنية هائلة. بكلمات ... ثم تقول بينا ... ، يخطو راقص أمام الميكروفون ليعد ويفسر المهام التى أعدت باوش فرقتها لها خلال البروفات . تتلاشى التشكيلات ويبدأ الراقصون بوضع علامات أماكن فردية لأنفسهم بالأدوات الملقاة على الشاطىء – وهى نباتات وحجارة وقصاصات ورق . يلوح بعض الراقصين على جانبى المسرح بأذرعهم على هيئة رموز مورس ، كثيراً ما يتضاءل الحديث فى الفالسات إلى إشارات وإيماءات بسيطة . وتدريجياً ، تسيطر الأنشطة الشخصية على الفرقة بأكملها مستلقاة على أرض المسرح لتشكل مركبا كبيرا .

يوطد الوصول والمغادرة والسفر لعبور الحدود بإلحاح خلال الأناشيد العسكرية، والرثاء الوطنى والرغبة تحبس جزء صغير من السعادة الشخصية . أثناء إفتتاحية الفالسات بأكملها ، تنتشر الأناشيد الوطنية مراراً بين المجموعة الموسيقية المكونة من مزمار الفالس البرازيلى والفرنسى وفالس بيان و يتنو روسى . يشكل الراقصون أشكالا – كالأهرام والأشجار – التى تشبه تنسيق الجثث . عندما –

وبمصاحبة نفس الأناشيد – يحمل الممثلون قواربهم الورقية أمامهم بطفولة صادقة ، يظهرون فى محاولة لفهم الهندسة الجميلة والممتدة لأشكال لعبهم الهشة.

قد يكون شعار الفالسات : لم تعد هذه بداية الحرب بل توابعها . وتستمر الحرب ، وقد أصبحت حقيقة حتى فى العلاقات الشخصية مما ساعد على تقليصها إلى كلاشيهات جامدة وصارمة . إن ساحات حرب الحياة اليومية داخلية وخارجية ، وتضم عرضاً للتقاليد غير المفيدة ، وبقايا العواطف المكبوتة . ولكن قد تكون المقاومة ممكنة وإذا لم تكن ممكنة عن طريق السياسة والبرامج الاعلامية ربما تكون ممكنة إذن خلال الشعر .

تتابع الفرقة العرض بحركات سباحة راقصة مسترجعة فترة الكوارث لكل من الماضى والحاضر – هيروشيما و بلفاست وافريقيا الجنوبية وافغانستان وميونخ وبون أيضا . يبتسمون بفرح للجمهور وهم يقومون بذلك . ثم ينتقلون من المسرح خلال نشيد وطنى آخر . بحذر وابتسام متوتر ، يظهرون من أماكن اختبائهم وهم رافعين أيديهم كما لو كانوا مستسلمين ، ويبدأون التحول ببطء لموسيقى الفالس .

يظهر الفزع فى جمال الشكل الفنى ، حيث يرقصون بأنفاس محبوسة . يتوقف الوقت مؤقتاً ، تاركاً الاحساس بالشك . يصبح الخيار بين الحياة والموت أمرا مميتا أما حب الحياة فيتفجر حتى وسط التهديدات والخوف . تقوى الفالسات بهذا النوع من الأسى العميق وهذا الخوف من البقاء .

وعلى ذلك ، وفى نفس الوقت ، ترفض الفالسات الأصطناعية بتحمس أكثر من الأعمال السابقة . لقد إستخدمت الإضاءة لأبسط التأثيرات ، كما تباينت درجات الإنارة مؤدية إلى اختلافات واضحة فى الجو المسرحى . فى الفالسات يتأثث المسرح بديكور قليل ، ومقاعد تجلس عليها الفرقة بأكملها خلال لحظات الاستراحة ، ومنضدة، وبيانو وفوق هذا كله زهور . وتم إفساح الطريق لكل ما هو حافل بصورة ذاتية تعبر بوضوح عن نفسها بدون الحاجة لمزينات إضافية . لقد أصبح المسرح فضاء لتجربة اجتماعية حقيقية قابلة للمقارنة بالأخريات ، أما الناس الذين يعملون فيه فيربطون المسرح بدنيا تجاربهم ، مظهرين أنفسهم على حقيقتها .

يرفع الراقصون رؤوسهم المحنية وهم واقفين فى صف كما لو كانوا فى إستعراض وهم يعلنون عن اسمائهم الأولى وينتحلون الألقاب . تبدأ الرحلة إلى

الماضي أيضا أثناء تعداد أسماء الأشخاص الذين تركوا الفرقة أو هؤلاء الذين ماتوا. يجب أن تصان الذكريات . وعلى كل فرد أن يعرض المتاع الخاص بعائلته . ساعة ، أو مقص ، أو نموذج قطارقديم . ويرد تاريخ ذلك الشيء . تتكرر الحكم والقواعد السلوكية التي يعطيها الأباء للأبناء ، مثل تلك الأقوال البليغة من ألبومات أتوجراف الأطفال ، بغية إضافة تلميح بالأمن لمستقبل غير مؤكد . ويقص الراقصون طموحهم المهني المبدئي .

قد تتغير الجدية البسيطة لهذه الأحداث فجأة إلى سخرية خلال المبالغة الكوميدية، كما في التصريحات المفسرة التي تقدمها إمرأة عن رغبتها في أن تكون عالمة آثار ، أو راهبة أو جاسوسة . يقف التاريخ الشخصي لكل فرد كعنصر من التاريخ العام الأكبر الذي يكشفه كل فرد ، ولكنه يعتبر أيضا تاريخ الراقصين في المسرح .

تتيح الفالسات درجة اختلاف أكبر عن المؤسسة المسرحية أكثر من الاعمال السابقة . وتعد ثم قالت بينا ... عبارة أساسية تكررت ويصف الراقصون خلالها الإجابات التي وجدوها على أسئلة المصممة . ويصف الراقصون أكثر كيف أن هذه الأجابات التي اتخذوها من ثروة تجاربهم الشخصية ، تولت رفعهم فوق المستوى الشخصي البحت . تبين الفرقة أيديها للجمهور ؛ ويضعون أوراقهم على المنضدة . يتقابل الضغط الخارجي والإلتزام المسرحي بالعرض مع إظهار العمليات الشعورية الداخلية . ونتيجة لذلك ، تصبح الفالسات تعريفا عمليا لوضع الفرقة الذي يستند، ربما أكثر من غيره ، على الشخصيات ، والذي ، ربما لهذا السبب بالذات ، يواجه صراعا مستمرا مع الأدوات المسرحية . ومع أقطاب الحياة والموت ، والحرب والسلام ، والمحيط العالمي والتكامل أو تعارض الأفراد فيما بينهم حيث تتوالى الاجيال والعلاقات العائلية بتأثيرها المختلف . تقوم الأعمال الاولى مقام العائلة أي كالمكان الذي تمتد فيه تجربة الحرمان الجادة والأولى . في الفالسات ، تصبح العائلة أكثر من ميراث حيث يتم حماية شيء ما من تأثير الزمن ، وتصبح العلاقة بالجذور خصبة .

لمدة خمسة عشر دقيقة تقريباً ، يصبح المسرح سينما مظلمة بينما تستلقي النساء منفرجة الساقين على أرجل الرجال . يدعم هذا المشهد فيلم عن الولادة الطبيعية ، وكيف يتعلم المولود الجديد التنفس ويجد طريقه للعالم ، وكيف يلاطفه

ويدلكه الطبيب بحنان . ترفع راقصة تنورتها وباستخدام قلم تتتبع الجنين فى الكيس المحيط به على بطنها الحامل العارية . لاحقاً ، تدمر بتهكم أسرار الأمومة ، فتقلد صياح المولود بصوت عال بصرير صادر من عروسة يضخم على الميكروفون . ولايوجد استرحام للأنوثة الجديدة أو مناشدة عاطفية أمومية ما . إن الميلاد لديه سحر البداية الأولى .

تنشىء الحالات المتعددة لـ الفالسات تباينات تمحو العاطفية. يسأل شخص كيف يشعر الحيوان عندما يقع فى فخ. وينبح الراقصون على بعضهم مثل مجموعة كلاب. يصف الرجال بإتقان أجسام النساء عديمة الحياة ثم يحزمون حقائبهم فى مهارة .

فى جو اجتماعى مهذب ضجر ، تظهر إمرأة ذات حماس متقد لمتعهد جميع أنواع مبيدات الحشرات ، وتستخدمها ضد الرجال ، وعندما تفشل جميع مجهوداتها تظن أن المرء ، يستطيع دائما وضع سرواله التحتى على رأسه . تصبح الحرب ضد الحشرات لعبة هستيرية ثم ، تثبت المرأة ذاتها رداء إمرأة أخرى على الحائط بدقة مجهدة وهادئة، وتلصق شعرها بشريط لاصق ، وبعد اتمام مهمتها ، تتفحص المشاهدين بتجهم ، كأنها تبحث عن ضحايا أكثر أو كأن هناك تنافساً مكبوتاً وتنافساً آخر سطحى .

تنفصل وترتبط تلك الأحداث الفردية التراجيدية الكوميدية بمشاهد راقصة قصيرة متتالية وجدت لها باوش ثانيا معادلات تصميم بسيطة . ومعظمها من رقصات البولناز البولندية والتى أحيانا تشبك الفرقة فيها إيديها وتقودها سيدة التشريفات ، أو أحيانا تشكل ببساطة صف يتمايل عبر المسرح . إنها إيماءات جسدية صغيرة تشكلت على الموسيقى ، أورقصات رفيو تتمايل مثل أكاليل الزهور . تشير الإيماءات الرقيقة إلى شريك خيالى فى الحركة يضرب الخد ، ويدغدغ ، ويجعد الشعر أو ينضم إلى الفرقة فى رقصة صامتة حميمة .

تتضح أنماط التصميم الأساسية المعتادة للمسرح الراقص ، وتتضح رقصات المجموعة ، حيث يختفى الطاقم فى مؤخرة المسرح ثم يظهرون متشابكى الأيدى – بقوة هائلة وتماسك . يقتفى الطباشير خطوات الرقص على الأرض متخذا أرقاما ويتدرب الجميع عليها حتى يبرعون فى فن الحركة بحرية ومتعة . على عكس البداية الغاضبة ، تتألق تلك الفقرات الراقصة بالدفء المميز سابقاً فى عرض ١٩٨٠ خلال الاستمتاع بالجسد والحركة .

يستمر البحث عن الكليشيهات الرومانسية فى الفالسات . وتحت توجيه مدرب مستخدم مكبر الصوت فى الميكروفون ، يتدرب ثنائى على قبلة الوداع . ومن مسافة متر ، يمص الاثنان فميهما ويأكلان عن بعد محدثين أصوات وهم متجهين لبعضهم حتى تلتقى شفاههم بصوت يبدو كانفجار على الميكروفون . يتكرر هذا النهج مراراً وتكراراً . ورغم الكوميديا ، يتضح حزن مسموع وأليم .

إن الميكروفون الذى تستخدمه باوش على نحو متزايد منذ كونتاكت هوف ، يتولى هنا وظيفة عدسة الزووم ويجعل ما قد يكون غير ملحوظ مسموعا. توجه مدرسة الإبصار والأحاسيس الانتباه للتفاصيل .

إن تمرين التقبيل يبدو رائعا فى النهاية فى مشاهد شاشة فضية حيث تقع إمرأة بعد تقبيل رجل بعاطفة جياشة فى حالة نشوة مبالغة ، وتقف ثانياً ، وتسمح لنفسها بأن تقبل مراراً ، كما لو كانت مدمنة ، ودائماً كما لو كانت للمرة الأولى .

يزحف ثنائى بجهد مضنى تجاه بعضهم عبر الأرض ، ولا يتضح إذا كانا ناجين من كارثة مروعة أو مشاركين فى لعبة فى حفلة . ولكن بعدها يندفعا فى حديث قصير حيوى كما لو كانت أوضاعهم عادية تماماً . إن السعادة والخطر قريبان بقدر قرب الضحك والدموع .

يظهر راقص رد فعله فى بروفة لترديد كلمة خطر . يلقى حجرا ثقيلاً فى الهواء ، ويتتبع طيرانه ثم يتجنبه فقط فى آخر لحظه أثناء سقوطه . يؤدى راقصو مسرح فوبرتال الراقص خدعا بهلوانية وحركات توازن على السلك المرتفع فى أثناء البحث عن السعادة .

ورداً على صراخ مرعب من أخرى ، تقف إمرأة منتصبة على كتف رجل وبثقة تسمح لنفسها بالسقوط على أذرع المجموعة المنتظرة ، وعيناها مغلقة وعلى وجهها تعبير مبهج . إنهم يعرضون الإيمان بقدرات الفرد لتجنب الخطر المميت ، بالإضافة إلى الثقة فى مساعدة الآخرين . وكما فى السيرك ، يتحول للجمهور إلى حالة توتر قاسية أثناء مغامرة المؤدين بمخاطر حقيقية . ولكن تعتبر المخاطر الشديدة أساسية إذا أراد المرء الفوز بجائزة السعادة .

يقع التركيز الصادق لـ الفالسات على الأنماط الفردية المتألقة المنسوجة فى العمل حيث تستلقى إمرأة على ظهرها وقدمها مرتفعة ومستندة على الحائط ،

تؤدى دور الزوجة السكرانة التى ترفض الذهاب إلى المنزل ، وتتوسل بالسماح لها بالبقاء لشرب سيجارة واحدة أخرى وكأس نبيذ .

وعلى العكس من ذلك ترتدى إمرأة ثوبا حريريا طويلا وتقيس المسرح من الخلف والأمام على عجلة واحدة ، كما لو أنها تقترح أن الرقص عبارة عن عرض بهلوانى للقوة ؛ ونشاهد كيف يرهقها الإجهاد تدريجياً .

يقف رجل وهو ليس مغنيا مدربا على البيانو مع مجموعة متجمعة فى صمت فى حلقة تشكيل كورال . يغنى وهو يحملق فى كاميرا خيالية بصوت جميل ولكنه مذبذب أغنية أنا أحبك كما تحبنى أنت العاطفية لـ شومان . يظهر أن فرحة الحب زائلة وفى خطر ، وتبدو من الأغنية أيضا حقيقة مختلفة عندما يفتقد الصوت نفسه الاستقرار المتقن .

وعلى العكس تجلس إمرأة وحيدة على المقعد فى المسرح الواسع الفارغ . وفى بطء لا متناه وبمصاحبة أغنية أديث بياف Lavie en Rose ، تمرر بيدها على وجهها ، مظهرة صورة للكآبة رالهجر وتسهب فى توضيح مؤلم بالحركة البطيئة . كما لو أن وجهها يشيخ تحت يدها أو يشير إلى عمرها الأصلى .

تدخل راقصة مرتدية ثوب سباحة أزرق وحذاء كعب عال ، وبغضب ، تمجد عضلاتها الصلبة بمقارنة لضعف الجمهور ، وتطلب إحضار منضدة ومقعد وتفاحة ثم تلتهم منهم التفاحة أمام الجمهور ، مصرة على عدم احتياجها المساعدة . ولكن فى نهاية هذا العرض الذكى للحسد والكراهية – الموجه لزملائها وللمسرح ولنفسها – تغمرها الدموع وتتوسل بصوت مرتعش بأن يسليها الناس والموسيقى .

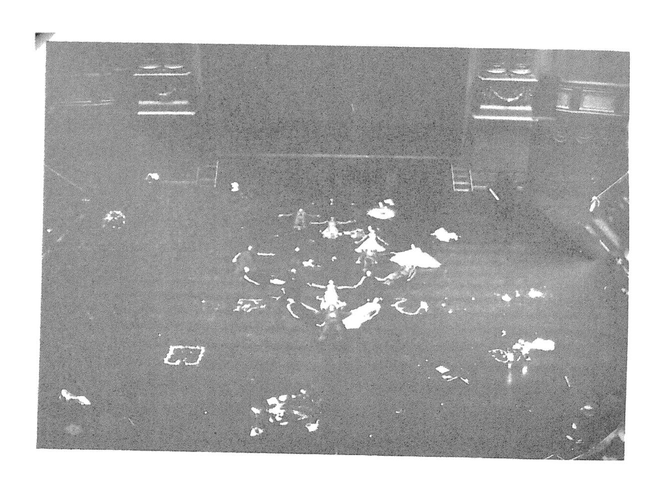
كيف يظل الشخص مستقلاً ويبقى محبوباً ؟ وكيف يوفق بين احتياجه للخصوصية واحتياجه للدفء الإنسانى ؟ وكيف يعيش المرء هذا التناقض الذاتى فى المسرح ؟

يقدم الابهار المرئى عن طريق فساتين النساء قديمة الطراز المتألقة المستوحاة من كل العصور ، وبذل الأعمال للرجال والصدريات ذات الأزرار . وتحت هذا السطح المقبول اجتماعياً ، يتحسس المسرح الراقص طريقه فى عالم عواطف متمرد وفى الوقت نفسه مرعب ومعرض لخطر الأنهيار دائماً .

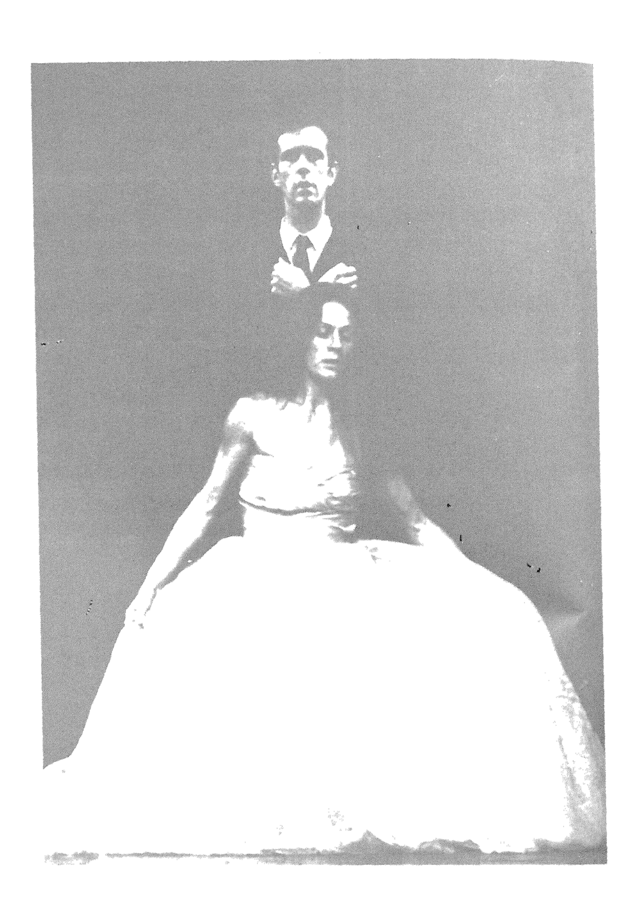
يتكرر ذكر العروض التى لا يمكن استكمالها بسبب الممثل أو المغنى أو العازف الأول غير الملائم. يتضمن المشهد الأخير من الفالسات تسجيلا لحفل فيلهلم باك

هاوس الموسيقى الأخير . فجأة يوقف عازف البيانو السوناتة ، ويعلن عن تغيير فى البرنامج ، وأخيرا يؤدى Impromptu in Aflat لـ شوبرت . تجلس الفرقة حوله على مقاعدهم وهم يستمعون . لقد أصبحوا هم الجمهور .

من المحتمل وصول الفالسات للحدود المطلقة للمسرح . حيث تتولى مكانها فى الأحداث الجارية التى يستمر مسرح فوبرتال الراقص فى تسجيلها مع كل عمل ، عاكساً ليس فقط الحالة الخارجية للعالم ، بل وضع الفرقة فى إطار الأدوات الثقافية أيضا . إنه يجرب حدود تلك الأدوات وأدواته أيضا . ومع كل عرض جديد ، يسير مسرح فوبرتال الراقص على حبل بهلوانى مشدود ودائما يكون فى تحد مع تهديده بإستنزاف نفسه .















القرنفل
Carnations

ظلت فرقة المسرح الراقص تبحث عن منظر مسرحى ملائم تعرض فيه أعمالها ، وقد حاولت بالأخص إيجاد منظر طبيعى فى منطقة مجاورة . وقد نجحت بالفعل فى تحويل خشبة المسرح إلى حقل واسع يمتلىء بمئات من زهر القرنفل ، محتشدة معاً ، وموحية بجو من السكون والراحة .ولاشك أن هذا المنظر يختلف كثيراً عن منظر العشب فى عرض عام ١٩٨٠ . (١)

مع ظهور باليه القرنفل Carnations ، تغير المحور الأساسى لأعمال بينا باوش Pina Bausch . وفى هذه الرقصة التى نحن بصددها ، يدخل الراقص ، حاملاً مقعداً ثم يضعه ويجلس عليه ، ثم ينظر إلى جمهور المتفرجين . و يتبعه فى ذلك سائر أعضاء الفرقة الواحد تلو الآخر ، واضعين مقاعدهم بطريقة معينة بحيث تكون على شكل حدوة حصان . وبعد ذلك نسمع ريتشارد تاوبر * Richard Tauber يغنى أغنية مبهجة على طريقة الأوبريت ، قائلاً : عندما يحكى لك الحظ أسطورة ، ستكون من السعداء ، وسترى العالم جميلاً . تنزل الفرقة ، ما إن تنتهى الأغنية ، من على المسرح ، وتسير بحرص شديد وسط القرنفل ، وتتجه نحو الجمهور . تطلب الفرقة إلى بعض المتفرجين الخروج من أماكنهم والتقدم إليها وكأنها تريد أن تناقش معهم أموراً شخصية أو تقيم علاقات صداقة معهم. ولكن

---

* لا يظهر تاوبر على الخشبة ، بل ما نسمعه هو صوته مسجلاً على شريط .

بعد برهة من الزمن ، نرى راقصة تقوم بترجمة أغنية الرجل الذى أحبه The Man I Love لصوفى توكير Sophie Tucker إلى لغة الإشارة التى يستخدمها الصم والبكم قبل أن تتحول كلمات الحب فى الأغنية إلى لغة الجسد الإيمائية لكى تساعد على فهم الكلمات المعبرة عن الحب .

تستحضر هذه الأغنية إلى أذهاننا، كسامعين أو كمتفرجين ، صور الحب والإخلاص ، والسعادة الزوجية ، والحب المتبادل والعشق الأبدى ، وغيرها من الصور . ولا يخفى علينا أن هذا هو حلم فرقة فوبرتال Wuppertal المنشود والذى لم يتحقق بعد .

تبدأ الرقصة بشكل غير درامى ، وفى هدوء ، وينخرط فيها جمهور المتفرجين من اللحظة الأولى فى حميمية غير مألوفة فى المسرح ، وتتردد فيها كلمات مثل الحب ، والصداقة ، والسعادة ، وغيرها من الكلمات التى تعد كلمات مفتاحية فى هذه الرقصة،مما يخلق جواً من السكون ، أقل توتراً وأكثر هدوءاً عما كانت عليه أعمال باوش السابقة .

تدور الفكرة المحورية ، كما يتضح لنا من برنامج العرض ، حول عبارة الحب قوى كالموت ؛ والغيرة قاسية كالقبر ، التى وردت فى سفر نشيد الأنشاد الذى يروى قصة النبى سليمان . ومن هنا يتضح أن الرقصة لا تركز كثيراً على المشاكل الدنيوية المتعلقة بسعادة الفرد بقدر تركيزها على قوة الحب الفائقة وغير المحدودة . يهدف عرض القـرنفل إلى الوصول إلى يوطوبيا تفوق محن الحياة اليومية وشدائدها، كما تستطيع مواجهة المشاكل الناتجة عن التواصل مع الآخرين دون عنف . يقوم الراقصون بتقديم عدد من الكليشيهات العبثية والهزلية الدالة على الحب ، معبرين عن ذلك ببسط أيديهم تجاه الجمهور المتفرجين ، ومظهرين سعادتهم الغامرة وحيويتهم .

ولا تخلو هذه الرقصة ، على الرغم من ذلك ، من الخداع والإثارة والاستفزاز. بيد أنها لا تتطرق إلى التعبير عن متعة الانغماس الذاتى وإطلاق المرء العنان لأهوائه ورغباته . وفيها يقوم كلبان من الصنف الألزاس بحراسة حقل الورود الذى يعدو ويمرح فيه الراقصون ، رجالاً ونساء ، يلعبون ويرقصون فى الحديقة المحرمة . يشبه حقل القرنفل فردوس السعادة المفقود ، كما يشبه أيضاً فردوس الطفولة البريئة الذى تعد العودة إليه خطرا . وتعادل المسافة بين عالم الأحلام

وعالم الواقع المسافة نفسها بين ما يمكن أن يكون ، ولكنه لا يكون بسبب الظروف المحيطة ، والأوضاع الراهنة .

وسط هذا الجو الطفولي البدائي ، تطرح باوش بعض الصور القاتمة . مثال على ذلك صورة رجل وإمرأة يجرفان الأرض بدلو صغير ، ويقوم كل منهما بالقاء رمال على رأس الآخر مثل الأطفال بطريقة تجعل المتفرج يشعر أنه يرى عملية دفن تتم بطريقة طفولية . يضاف إلى ذلك بعض الصور الغامضة مثل ظهور امرأة عارية الصدر عدة مرات على خشبة المسرح ، لا ترتدى شيئاً سوى سروال وتحمل آلة الأكورديون دون أن تعزف عليها . وتظل الراقصة صامته لمدة طويلة؛ ولكنها تبدأ قرب نهاية الرقصة فى ترجمة جزء من أغنية تتحدث عن الفصول الأربعة ، إلى لغة الإشارة ؛ ثم تليها بقية الفرقة على أنغام أولى أعمال أرمسترونج . يتلو هذا المشهد جزءاً من قصة فرعية لم تتبلور بدرجة كافية .

تطرح الرقصة ، بالإضافة إلى ما سبق ، سؤالاً هاماً ، هو ، لماذا يصعب تحقيق السعادة أو الحفاظ عليها ؟ فى الواقع ، ترجع الإجابة إلى مرحلة الطفولة . فقد اجتاز كل طفل أوقات استمتع فيها بالملاطفة والمعاملة الرقيقة، وأوقات أخرى عانى فيها من القسوة والرفض من قبل الأبوين ، مما أسس لجميع المشاعر المشوشه التى يمر بها المرء فيما بعد . تجسم الرقصة هذه الفكرة عن طريق جعل سيدة تحاكى صوت طفل يئن ، ثم تحاكى دور الأبوين وهما ينهرانه ويأمرانه بصوت حاد أن يكف عن أنينه . أى أنهما يلبيان احتياج طفلهما للملاطفه بصفعه . ونسمع بوضوح فى هذا المشهد دقات قلب الطفل عالية ، ومتكررة عبر مكبر الصوت ، فالقلب هو وسيلة جيدة لقياس مشاعر الإنسان الداخلية ومعاناته . ويتخلل لعب الممثلين ورقصهم بعض إمارات الاجهاد أو الإثارة المصاحبة لتكشف مرحلة الطفولة أمامهم .

يلعب الراقصون فى الحديقة كما كانوا يفعلون فى طفولتهم حيث لم يكونوا أسعد حالا ويقفزون مقلدين قفزة الأرنب حتى يطردوا من الحديقة لكن سرعان ما يعودون إليها ، وينشدون بشدة الاستمرار فى هذه اللعبة الممتعة بالقدر نفسه الذى يصر به الكبار على كبتها . أى أن هناك صراع شديد بين الرغبة فى اللعب وحب النظام . ولذلك يتجمع الراقصون فى صف واحد ، ويحبون على الأربع ، ثم يقوم الرجال بالرقص مؤدين أدوار نساء تحت المنضدة . يقوم ثلاث رجال بتكوين

حلقة ، تترجم بصريا فى أسلوب حزين وكوميدى فى آن واحد، كلمات Three Graces Us ، شارحين بذلك أشكالا متنوعة من السلوك، للمتفرجين ولأنفسهم أيضاً ، بوسعهم اللجوء إليها فى حالة حدوث أى مشكلة . يقوم راقص آخر بأداء بعض الإيماءات التى تدل على وجود صراع ، كما تعبر عن المعاناه و اليأس . ثم يشرح لنا الراقص من خلال هذه المحاكاه معانى هذه الأوضاع الجسمانية المألوفة . وتساعدنا رؤية هذه المحاكاه من بعد ، على إدراك كيف يمكن أن تصبح الجدية المبالغ فيها كوميدية ودرامية فى آن واحد ، وإلى أى مدى يصبح الشجار المرير مجرد مسألة نسبية .كما تكشف لنا هذه المحاكاه أيضاً عن الظلم الواقع فى ألعاب الأطفال . وذلك لأنهم بدلاً من أن ينتخبوا واحداً منهم ليكون القائد ، تقف المجموعة بأكملها ضد من يقوم بإرساء القواعد ويتزعم المجموعة . ومن هنا ، تهدف فرقة فوبرتال إلى استرداد البراءة المفقودة أو القدرة على التعبير عن المشاعر بتلقائية ودون أى خوف .

يعتبر إسترخاء الجسد من إحدى العناصر الجوهرية للإحساس بالمتعة . ولذلك نرى جميع الراقصين فى هذه الرقصة ، يظهرون على مقدمة المسرح وعلى وجوههم إبتسامة خبيثة، ثم يبدءون فى صب الماء من دلوين كبيرين من البلاستيك ، ويناقشون فى تلك الأثناء ، شعورهم أثناء التبول ، وتسمع بعض ردود الأفعال عبر الميكروفون . كما يناقشون أيضاً موضوع الحب ، وشعور المرء عندما يقع فى الحب ، وبعض المواقف المثيرة فى هذا الصدد ، وكيفية تفاعل الجسد معها . وينتهى هذا الحديث عن الحقائق الجسدية برقصة يقوم فيها كل راقص بتشبيك يديه معاً ورفع إحد أصابعه فى حركة قد تكون مفهومة وغير مفهومة، ويحركون جميعاً أيديهم فى حركة دائرية تنم عن الملاطفه.

ينطوى الحب على مشاعر مزدوجة ، وذلك لما فيه من عنف مصحوب بالحنان ، أو حنان عنيف . ففى إحدى المشاهد المطولة ، نرى إحد الراقصين راكعا على ركبتيه فوق مقعد ، فى وضع نستطيع من خلاله أن نرى قدميه الحافيتين . ويقوم راقصون آخرون بدغدغة قدميه لمدة طويله ، حتى يصبح فى حاله هستيريه رغم شعوره فى الوقت نفسه بعذاب مقموع . ومع أنه يرغب فى الصراخ فهو يحتفظ بتماسكه حيث يستمتع بالتعذيب .

أحياناً تنطلق المشاعر من خلال العنف .

تصور لنا أحد مشاهد هذه الرقصة الطريقة الكلاسيكية التى كان يستخدمها المسرح قديماً فى تصوير مشاعر غير حقيقية . فنرى فى هذا المشهد أحد الراقصين يقوم بتقطيع كميات كبيرة جداً من البصل ، ثم يدخل سائر الراقصين ، ويضعون البصل

على وجوههم ويفركونه إلى أن تحمر وجوههم تماما وتسيل دموعهم ، فيظهرونها للجمهور . أما وبذلك يتضح أن المسرح الراقص يهتم بالمشاعر الصادقة .

بيد أنه لا يأخذ الأمور بجدية أكثر من اللازم . فنرى مثلا أمور Amor وهو يرتدى ثوباً قصيراً ضيقاً جداً ، حاملاً سهماً ورمحاً . وبالرغم من كونه رجلاً مشوهاً فإنه يظهر بمظهره هذا كمثال للحب . لعلنا ننظر إلى أنفسنا بتهكم مثله . ويصور لنا المشهد الأخير للرقصة فرقة فوبرتال أثناء إحتفالها باليوبيل الفضى ، وقد تجمعت لإلتقاط صورة جماعية وقد بدت على وجوه الراقصين تعبيرات جادة حزينة ، ويقف بينهم رجل فى ثياب جدة ترتدى شعراً مستعاراً ، طويلاً ومائلاً بعض الشىء .

تستغرق الرقصة الأساسية خمسة عشر دقيقة ، بمصاحبة رباعية شوبيرت Schubert الوترية ، وتصور جميع المتناقضات المرتبطة بموضوع الحب ، وما ينطوى عليه من توتر وانشقاق ، بطريقة مبالغ فيها .

يستلقى الراقصون جميعاً على شكل دائرة فى سكون ، واضعين أيديهم فى أيدى بعضهم البعض . ثم تقف سيدة وتقرأ بصوت مرتفع خطاباً أرسله لها والدها، يمتلىء بكلمات وعبارات تعبر عن الاهتمام والحنان . وهنا يقف جميع الراقصين فجأة ، ويركضون إلى مقدمة المسرح باسطين أيديهم للمتفرجين كما لو كانوا يقدمون لهم الحب . ولكن البهجة التى تبزغ تنتهى فوراً ، إذ يعود الراقصون إلى أماكنهم ، ويجلسون صفاً واحداً على مقاعدهم ، ثم يهتزون إلى الأمام وإلى الخلف وعلى الجانبين، ويركضون تجاه الجمهور وإلى الخلف وهم يرددون كلمات الحب ، ثم يكوّنون صفاً مرة أخرى . وينشغل البهلوانات فى تلك الأثناء بصنع مكعبين كبيرين من ورق الكرتون ، بينما تراقبهم سيده يبدو عليها الإنزعاج الشديد ، وتصرخ بصوتٍ عالٍ وتتلعثم فى الكلام ، وكأنها تحاول دفع خطرٍ ما يهددهم . وإذ يرتفع مستوى المكعبين ، يجد الراقصون صعوبة فى وضع المقاعد فى صف مستقيم ، إذ تتبعثر المقاعد هنا وهناك بسبب كومة الكرتون المرتفعة ، مما يؤدى

بدوره إلى تعقد الحركات وتداخلها معاً. ثم ينخرط الراقصون بعد ذلك فى عمل حركات دالة على النواح والتضرع . وبينما ينخرط البهلوانات فيما يقومون به من تجهيزات فى هدوء تام ، يندفع الراقصون هنا وهناك ونرى السيدة التى بدى عليها الإنزعاج ، وهى لا تزال تصرخ ، تجرى هنا وهناك فى قلق شديد ومتزايد ، تستجدى المساعدة ، ولكن دون جدوى . فلم يحرك صراخ السيدة الراقصين ولم يصرفهم عن إكمال طقوس النوح والتضرع والاهتزاز . يصل البهلوانات أخيراً إلى المستوى الذى سوف يقفزون منه ، فتتشتت الفرقة للتو فى أرجاء المكان ، ولكنهم يتجمعون ثانية ، وقد قلت حركاتهم المعبرة عن الحزن وصارت أبطأ ، فى حين أن صراخ السيدة يتصاعد رويداً رويداً إلى أن يصل إلى حالة هستيرية . يقفز البهلوانات من ارتفاع عالٍ ، على أن أكوام الكرتون والصناديق تتلقاهم فى أسفل .

وهنا – وعلى عكس توقعنا – يوشك التوتر الذى كاد يصل إلى قمته أن يتلاشى فيتفرق صف الراقصين فى تمرد . ويقوم أحدهم مثلاً بالتشقلب فى الهواء ، ويقوم آخر ، فى ثوب سهرة طويل ، بأداء رقصة كلاسيكية تحت إلحاح الفرقة . وإذ تتخلى عنه الفرقة ، يصرخ هذا الأخير فى الجمهور قائلاً : هلا أردتم أن تروا شيئاً ؟ ، ثم يقوم فى تخازل ودون حماس بأداء تمرينات من الباليه الكلاسيك .

وتستمد فرقة فوبرتال للمسرح الراقص قوتها التعبيرية من مصادر أخرى ، غير الفقرات الدرامية الخاصة بالسيرك .

يظهر الآن على الخشبة ، راقص مرتدياً حلة سهرة ، ويتحدث بلهجة حادة طالباً من الراقص الذى مازالت أنفاسه تتقطع إذ هو فى ثوبه الطويل : أعطنى جواز سفرك من فضلك ! ، ثم يأمره دون أن ينظر إليه ارتدى ملابس مناسبة . وينبثق تدريجيا فى هدوء مخيف من هذا التصرف مشهد تحكمى إستبدادى ، حيث يطلب من رجل آخر أن يبرز جواز سفره ، وأن يتجه إلى المكان الذى يشار إليه لخلع بنطالونه . وتنضم إليهم فى ذلك الحين سيدة ، يطلب منها أن تبرز بطاقة إثبات شخصيتها ، وأن تجلس بثوبها الطويل على كتف الرجل ، مكونان بذلك شكل خنثى * غريب hermophrodite figure تظهر فيهـا سيقان الرجل فى جوارب نايلون . ويكون الراقص فى تلك الأثناء ، قد استبدل ملابسه – بناءاً على تعليمات الضابط – وارتدى بذلة بدلاً من الثوب ، ثم يطلب منه الضابط أن يقلد

* يستخدم هذا اللفظ للإشارة إلى كائن له كلا عضوى التناسل معاً . (المترجم)

معزة ويصدر أصوات كلب وببغاء وضفدع فيستجيب بجدية لتعليماته الساخرة من جديد .

وأمام مثل هذه الفئة من المسئولين ، عديمة الحس والمشاعر ، لا ندرى ماذا نقول ، ولانجد كلمات تعبر عما نشعر به . وبينما يحتم علينا الواقع أن نحترم ما يفرض علينا من تعليمات ، يتيح لنا المسرح فرصة التعبير الحر ، مما يجعل المسرح عرضة للهجوم المستمر من العالم الخارجى . ومن هنا يلتقى كل من العالمين ، العالم الخارجى وعالم المسرح . ويصبح لرفض الأوامر التى تمليها المظاهر الخارجية الجذابة هدفا واضحا ، مما يجعل البلاغة الكلاسيكية تلتقى بقوة الكبرياء فى بنية واحدة .

لكن باوش تحوّل من هذه المشاهد أيضا، فالهدوء القهرى تقتحمه موسيقى برازيلية عسكرية. تظهر الفرقة فى شكل صف كورس ترتدى فيه النساء ثياباً طويلة، بينما يرتدى الرجال بذل سهرة، ويثيرون صفاً واحداً فى بطء مخيف إلى الأمام، ويزيحون أيديهم اليسرى باليمنى كما يزيحون البهلوانات إلى الأمام وهم لا يزالون على الخشبة يصطنعون الشجار .

إن المسرح لعبة جادة وخطيرة، فهو أمر حياة أو موت. والرغبات التى يتعامل معها المسرح الراقص مطروحة للنقاش اللامحدود .

يكمل الراقصون مسيرتهم إلى أن يصلوا إلى مقدمة الخشبة، وينحنون للجمهور، ثم يغرقون جميعاً فى مجاملات مثيرة للشفقة، ويتحول الإصرار الشديد الذى كان يعد بإتحاد ما إلى إحتفالية جليلة حيث يقدر الراقصون على مشاهد حركية بالاشتراك مع البهلوانات ، الذين يشرعون فى الحال فى أداء ألاعيبهم بمجرد أن يلمسهم أحد، وكأن هذا هو رد الفعل الطبيعى للمس، يقوم الراقص الذى يؤدى دور كلب، فى تلك الأثناء، بالطوف هنا وهناك فى أرجاء المسرح ، ومن مشهد إلى آخر. وهكذا نرى أن رد الفعل الإضطرارى قد أصبح بمثابة طبيعة ثانية لدى الراقصين .

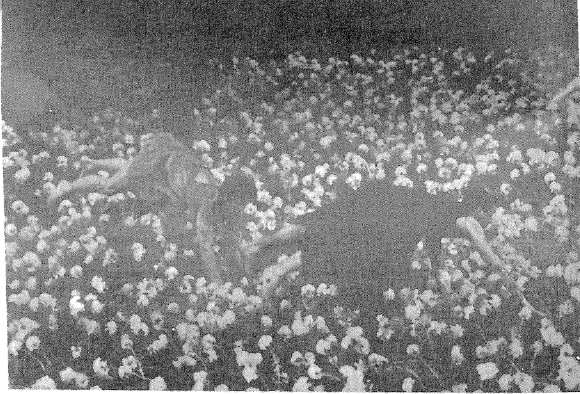
تخلو خشبة المسرح تدريجيا، ثم يقوم أحد الراقصين، بجعل راقص آخر يحل محلهم ويترك هو المسرح وهو يقول: سأكون فى المطعم ، إذا احتاجنى أحد. ولكنه يظهر ثانية بعد برهة قصيرة ، ومعه راقصة أخرى، يقدمها للجمهور، ويقول بلهجة حادة : أنها فتاة نضرة ، وسوف تكمل الآن. وأثق أنكم ستستمتعون أكثر

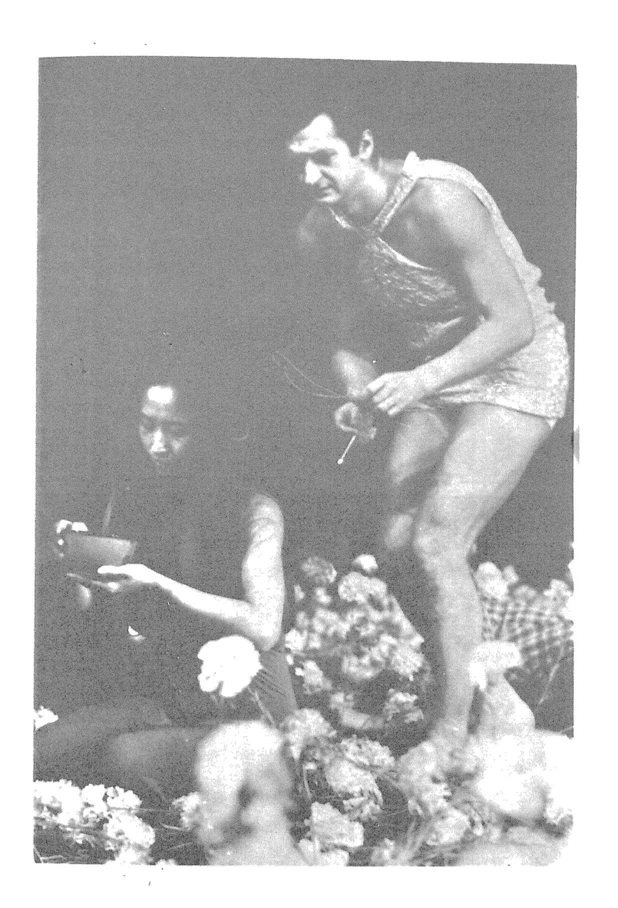
معها، كما سأستمتع أنا أيضا! على أنه بعد أن ينتهى من عبارته، يترك الاثنان المسرح في الحال.ثم يظهر ثانية، ويشرح للجمهور في غضب شديد أن الفتاه أبت الظهور على الخشبة .

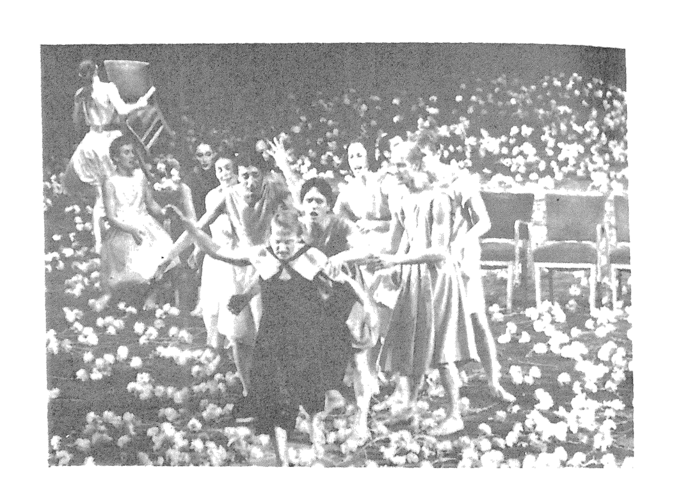
يظهر نوع من الفوضى المحسوبة بدقة على المسرح أو نوع من التداخل الممسرح تحتك فيه مختلف المستويات بعضها ببعض . وتصطدم بمبادىء النظام والترتيب الصارمة لفقدان الاتجاه . يركض الراقصون فى هذا المشهد فى إرجاء المسرح عشوائيا وفقاً لتصميم الرقصة ، وكأنهم يبحثون عن مكان ملائم للرقص وسالم غير المكان الذين يقفون فيه . وهى لحظات تبث شعوراً بعدم الارتياح ، حتى يصل الراقصون إلى حالة هلع شديدة ، وتنتابهم حالات هيستيرية متكررة . تؤثر بدورها على جمهور المتفرجين ، فيخرجون من المسرح فى حالة من الارتباك والقلق واليقظة والتأهب وهم يمارسون حياتهم اليومية وهنا نرى أن عناصر الواقع المدمرة تقتحم التأملات عن المسرح ، ولحظات المرح الرائعة . فبينما نرى فى العالم الخارجى أشياء تتنافر وتخرج عن النظام المرسوم لها ، نراها تجتمع معاً فى نظام واحد فى مسرح باوش ، مما يظهر ما بها من تناقضات بطريقة جلية . وهى أشياء تفرض نفسها على الواقع وتسمح للمكونات المتنافرة أن تتفاعل معاً ، وكأنها رقصة على البركان . على أنه مما لاشك فيه ، أن التعرض لهذه الطاقات والقوات المختلفة يؤدى إلى استثارة الواقع إلى حد أبعد من مدى أدراكنا .

تنتهى الرقصة ، ومع إنتهائها ، يُداس حقل القرنفل ويفسد . على أن المحاولات والمساعى المبذولة لتحقيق السعادة لا تضيع هباء ، بل تظهر بصماتها .











صرخة سمعت فوق الجبل
A Cry was heard on the mountain

شيء ينمو بإنتظام ولم يعد من الممكن إيقافه – مغيراً تصور ما – مشيرا إلى الموت والرهبة – جاعلاً من الشيء الضعيف شيئاً إيجابياً – همهمة قبل العاصفة – كل شيء سيكون على ما يرام – حاجة ملحة بأن تشعر بأى شيء بأى ثمن – رغبة فى تحريك الجبال دليلاً على تحسن الأمور – شيء مكسور وأخر كامل . كانت هذه بعض الأفكار والكلمات المفتحية والتيمات والتساؤلات التى تحركت بها فرقة فوبرتال من جديد للبحث عن مقطوعة جديدة للمسرح الراقص وللبحث مباشرة عن مواجهة مع ظواهر الواقع . تهدف جميع هذه التساؤلات التى تطرحها الفرقة إلى عرض خبرات الراقصين ومصمم رقصاتهم ، سواء الخاصة أوالعامة منها – فى الإطار الذى تعد فيه هذه الخبرات بمثابة مادة أصيلة تحويها أجسادهم ، مثلها مثل الخبرة بالتاريخ ، ومثل مخزون أثار الحياة اليومية حيث تتسم أعمال بينا باوش بتجاهل التفسيرات المسبقة .

تُعرض جميع التيمات والموضوعات التى تتناولها الفرقة وضدها ، فى كتالوج يُعد قبل بدء التدريبات ، ثم تنسق هذه الموضوعات معاً وفقاً لقوانين التأليف الموسيقى الحر، وليس وفقاً للنظرة المنطقية . ضمن هذه الموضوعات أشكال محاصرة (الذات) القهرية ، وشدة التمسك والإيمان الوطيد بالشفاء (الذاتى) .

ومن الملاحظ أن باوش كانت تعطى عناوين طويلة جداً لمعظم أعمالها ، وتضع عنواناً مثل ذو اللحية الزرقاء – أثناء استماعه إلى شريط مسجل لأوبرا بيلا

باتروك قلعة الدوق ذى اللحية الزرقاء * أو أخذها من يديها وقادها إلى داخل القلعة وتبعهما الآخرون . ** على أنه كان يشار إلى هذه الأعمال ببعض الكلمات المختصرة ، تعرف القارىء أو المستمع العمل المراد ذكره . يضاف إلى هذين العملين ، عمل آخر ظهر عام ١٩٨٣ / ١٩٨٤ فى فوبرتال ، تحت عنوان طويل أيضاً صرخة سمعت فوق الجبل ، ولكنه ، بخلاف العملين السابقين، لم يشار إليه بكلمات مختصرة وهذا العنوان مستوحى من عمل لهاينريش شوتز بعنوان عاطفة القديس ماثيو المأخوذ بدوره عن الاصحاح الثانى لانجيل من الايه ١٨ نواح وبكاء وعويل كثير. راشيل تبكى على أولادها ولا تريد أن تتعزى لأنهم ليسوا بموجودين . وقد أخذ جزء من هذه العبارة عنواناً للعمل أى من الفقرة التى تتحدث عن قتل الأطفال من الذكور كما أمر الملك هيرودس على أن باوش لا تستخدم ذلك كاقتباس دينى ، بل تستخدمه بإعتباره ينذر بكارثة سببها وطبيعتها غير محددين كما يبدو فى العنوان ومنذ البداية، يحمل هذا العمل شعوراً من القلق والرعب اللذين لا أساس لهما فى مواجهة خطر مجهول أشير إليه من قبل فى عرض أرين Arien ١٩٨٠ ، وكذلك فى متتابعة شوبيرت الطويلة التى وردت فى عرض القرنفل .

يُقَدَّم هذا العرض على خشبة المسرح بعد أن تفتح حتى جدرانها غير القابلة للإشتعال الملتصقة من الخلف بحائط أسود مصنوع من الحديد ، ومنحدر بعض الشىء للخلف . تغطى أرض الخشبة بطبقة طينية سميكة ، تجعل السير أو الركوض عليها أمراً صعباً ، وتبرز أثار حركة الراقصين ، كما هو الحال فى عرض طقس الربيع Rite of Spring حيث نجد حلبة باردة وفارغة ، ثم يظهر الراقصون على خشبة المسرح ، حيث النساء فى ثياب بسيطة ، من طراز الأربعينات من هذا القرن ، والرجال فى سراويل داكنة اللون ، وقمصان بيضاء أو رمادية اللون حيث يغلب على المشهد الدرجات الداكنة من الألوان .

يسير الراقصون بخطوات سريعة وقصيرة بجانب الحائط عبر صالة الحضور متحسسين طريقهم فى حذر شديد . محاولين بذلك التستر والإختباء من الخطر المجهول الذى يهددهم ، دون أن تعزف أى موسيقى خلال المشهد كله ، بل بالاحرى يسمع وقع أقدام الراقصين بوضوح شديد ، كما تسمع لحظات الصمت

---

* ظهر هذا العمل عام ١٩٧٧ .

** بدأ هذا المشروع المستوحى من ماكبث عام ١٩٧٨ .

الرهيب حينما يتردد الراقصون فى خطواتهم ثم يسرعون بها على إيقاع أنفاسهم المتلاحقة حتى يختفون فى النهاية . يفسر هذا المشهد إحدى العبارات المفتاحية لهذا العمل ، والتى ذكرتها فى أول حديثى – شيء ينمو بانتظام ولم يعد من الممكن إيقافه .

يتقدم أحد الراقصين ، إلى مقدمة الخشبة ، مرتديا لباس سباحة قديم الطراز أحمر اللون وغطاء رأس يتناسب مع لون اللباس ، ونظارة شمسية ، وقفازاً مطاطاً ، زهرى اللون ، واضعاً حول رأسه شريط أحمر اللون ، ضاغطاً على أنفه ، وعلى وجهه علامات عدم الاكتراث بحالة الرهبة العامة .

فى هدوء متعمد ، ينزع الراقص عن لباسه بالونات حمراء اللون ، ننفخها ويستمر فى نفخها إلى أن تفرقع ، محاولا بذلك التلاعب بتوتر الجمهور وبتوقعاته مثل القدر الذى لا يمكن زعزعته . لكنه يشع أيضاً شعوراً بالإغتراب ، فشعوره الصامت الثابت بنفسه يثير الجمهور ويضايقه .

ينضم إليه بعد برهة من الزمن راقصان آخران ، يجلس أحدهما على مقعد أحضره معه عند دخوله ، بينما يظل الآخر واقفا بجانبه ، وكأنه يقوم بحمايته . يراقب الراقصان ما يحدث كبرهة من الزمن ، إلى أن يعطيا بالونة منفوخة ، فيقوم إحداهما ببطء وحرص بوزن رأس الآخر على هذه البالونه وكأنه يريد أن يعرف الوزن الذى يمكن أن تحمله البالونه والهواء المأسور داخلها . يستمر الراقص الذى يشبه الأنماط البيكيتية فى لباس البحر ودون أن يتأثر بما حوله فى نفخ البالون بينما يترك الرجلان الآخريان خشبة المسرح فى هدوء .

تدخل على المسرح سيدة، تقوم بفرقعة بالونة بسيجارة موقدة ، ثم تركض خائفة بعيداً إلى أقصى ركن فى خشبة المسرح وتصم أذنيها ، فزعاً من الصوت الصادر . وهنا فقط تبدأ الموسيقى فى العزف حيث وتغنى بيلى هوليداى Billie Holiday بصوتها الرفيع المقدر بالدخان ، أغنية فواكه غريبة Strange Fruits . يعود الراقصان ثانية إلى المسرح ، ويحاول إحدهما أن يضجع الأخر على البالونات ، ولكنها لا تحمله . وما أن يخرج الراقصان من المسرح ، يقوم الراقص ذو لباس البحر بفرقعة بعض البالونات بقدميه متعمداً بغيظ وعنف شديد .

يدخل بعد ذلك راقصان آخران حاملان إمرأة مستلقية على ذراعيهما فى وضع أفقى وتقوم هذه السيدة بتسلق الحائط أفقيا بينما تغنى بيلى هوليداى أغنية

عد يا حببى Lover Come Back . ثم يأخذ الراقص ذو لباس البحر قوى البنيان المرأة من الراقصين ويحملها بمفرده على يديه إلى أعلى ، فوق مستوى رأسه مقتنعا بقوته. تستمر المرأة فى تلك الأثناء فى تحريك قدميها وكأنها لا تزال تتسلق الحائط ، على أنها تكون شاردة الذهن تماماً . يطرح هذا المشهد سؤالاً يصعب الإجابة عليه : هل الرجال هم الأقوياء ، أم النساء هم الضعيفات ؟

وهنا نتذكر أن إحدى سمات مسرح فوبرتال الراقص أن يطرح أسئلة معقدة فى صياغتها ، يصعب الإجابة عليها بسهولة .

تظهر شخصية مضادة للرجل الواثق بنفسه فى شكل شخصية ذكورية أخرى تظهر وتختفى خلال العرض كما لو كانت النصف الأخر الذى لا حول له ولا قوة وتبدو هذه الشخصية أحياناً فى صورة وحش طفولى ، وأحياناً فى صورة أحدب يعرج مثل أحدب نوتردام ، وغيرهما من الصور وحتى عندما تشترك بقية الفرقة فى الرقص والمرح على موسيقى الروك أند رول ، يظل هذا الراقص واقفاً جانباً ، محاولاً بخجل شديد أن يشترك فى هذه البهجة العامة ولكن دون جدوى . ومن هنا فهو يجسد الجانب الخفى المكبوت من الثقة الذكورية بالنفس .

وتعتبر هاتان الشخصيتان شخصيتان رئيسيتان فى هذا العرض بل مفتاحاً لفهمه حيث تبدو بينا باوش من خلالهما كما لو كانت تسير على حبل مشدود بين عالم الحلم من ناحية والواقع من ناحية أخرى وبخلاف غيره من الأعمال يعطى هذا العرض انطباعا بكونه تجميعا لعدة إستيحاءات على نطاق واسع ويستمد إشارات الجسد وحركاته فيه من مخزون حضارة ما عريقة ، تكونت من عدة عناصر متباعدة بغض النظر عن الزمن والجنسية منها فلسفة الجسد التى تعبر عن السعادة المفقودة التى نلمسها فى إحساسنا بالضياع والخوف ، والتى تستمد مفرداتها من ثقافات شتى مما يعطى صورة الجسد المتحرك قوة طقسية بل وبدائية تنطوى فيما يبدو على السعى إلى نفى الزمن .

يعكس عنصر التذكر فى هذا العمل صور الحاضر لا الماضى ، ويظهر ذلك بطريقة أوضح مما تفعل الدراما السياسية ، إذ تستعير مادتها من مخزون جمعى من الصور المفقودة . تستمد تطلعات الجسد وطموحاته المحيطة – الذى يدل إحباطها على تاريخ الجسد فى اللاوعى – من الماضى الحافز لإشباع هذه التطلعات فى الحاضر على أن هذا الإحتياج يتراكم مثل جبل من الديون ، يطالب

الحاضر بتسديده [1] . ومن هنا فأعمال باوش تعبر عن الإحتياج الراهن ، وماوراء هذا الاحتياج من تطلعات . أى أنها تحاول بكل طاقتها وبكل ما فى وسعها حل المعادلة المفقودة أو ربما المنسية للسعادة. يكشف هذا البحث عن وجود لغة عالمية للتعبير عن الحرمان تقع بين الحلم والواقع أو فى مفتاح توازنهما .

يستمر إحساس الصرامة الذى بدأ مع العرض . ويقوم الشكل الإخراجى على قطعات سريعة تنقل المشاهد بخلاف ما حدث فى أعمال سابقة من تداخل وعدم فصل بين مراحل العرض ، مما يبرز التباين بين المشاهد الفردية والمشاهد الجماعية بطريقة أوضح .يسمع فى النصف الأول من العرض مارش الرهبان العسكرى War March of The Priests للمؤلف الموسيقى الألمانى مندلسون ، عبر مكبر الصوت ، مما يجعل الفرقة تتجمع بأكملها على المسرح . ويجرى الراقصون هنا وهناك فى حالة من الفوضى ، ثم يكونون مجموعات ، ويقومون بمحاصرة راقص وراقصة وإحاطتهما وإجبارهما على تقبيل بعضهما البعض فى قسوة . لذلك ، فقد تحول جو الرهبة الذى رأيناه فى بداية العرض إلى هستيريا . على أن هذه الفوضى سرعان ما تروض فى تشكيلات تجديف يستخدم فيها الراقصون مجاديف خيالية بكل قوتهم ، كما لو كانت هذه فرصتهم الوحيدة للهروب من أرض معركة العواطف غير المروضة والمشاركة القاسية. وبذلك يخرج جميع الراقصين ، ولايتبقى على المسرح سوى راقصة واحدة ، تقف مضطربة ، كالسمكة خارج الماء . وهنا يدخل راقصان آخران لمساعدتها . وهما يتحركان على مرتبة . ثم نرى الراقص والراقصة وقد أحيطا ثانية . وفجأة ، ودون إنذار يتحد الرجال معا فى جبهة المعركة . ويضرب أحد الرجال الآخر بأمرأة ترقد على يديه بلا حراك بينما يظن الآخر أن هذا التعامل هو الذى يؤدى إلى مواقف كوارثية مماثلة ويستمر العراك إلى أن تتوقف الموسيقى . وما أن تنتهى الموسيقى، حتى يذوب المشهد تماما . وكأن شيئاً لم يحدث . تعزف الأن موسيقى هادئة ، هى موسيقى للملكة مارى لبورسيل * Purcell؛ لتقديم سيدة فى ثوب ملون على المسرح ، تبتسم للجمهور ، ثم تضغط بمؤخرتها على الحائط ، وتقف على يديها بكبرياء طفولى ، وتستحث بها حب الجماهير وتقديرهم .

---

* مؤلف موسيقى انجليزى وعازف أرغن ، عاش من ١٦٥٩ – ١٦٩٥ . (المترجم)

أمام كل هذه الأصوات المدمرة والمقتحمة العرض كما لو كانت تأثيرا إجتماعيا قدريا ، تضع بينا باوش أنشطة الأفراد والثنائيات المعبرة عن الإصرار الهادىء والبراءة الاملة . وهنا تدخل سيدتان ترتديان ثياب فتيات صغيرات ، تبتسمان للجمهور ، ثم تبدأن فى عمل شقلبة جانبية عدة مرات وهما ممسكتان كل منهما يد الأخرى ، بروح لعب مركزة وهادئة ، ودون أن تفلت يد إحداهما من الأخرى . وهى صورة مؤثرة بسيطة للوحدة والتقارب فى مقابل ما رأينا من آليات إجبار من قبل . كما يعبر هذا المشهد أيضا عن الصراحة الطفولية والتلقائية من خلال أداء جاد بسيط .

على أن هذا الإنسجام الأخوى سرعان ما يتغير عندما يركض رجل عبر القاعة حتى يصل إلى خشبة المسرح ، ويصعد إليها ويستمد فى الركوض فى شكل دائرى ، ثم يختفى ، ثم يظهر ثانية ويكمل الجرى ، وهو يغنى بأنفاس متقطعة ، أغنية قديمة بلغة يستخدمها اليهود الألمان فى العصور الوسطى (كما يستغل فى الوقت نفسه جميع إمكانات المكان المسرحى (٢) التى يوفرها مسرح فرقة فوبرتال وتتطابق الحرية مع كلمات الأغنية كأبسط ما يكون) . وفى هذا المشهد نشعر أن لحظات السعادة القصيرة المغذية للآمال الكبيرة مهددة ومعرضة للخطر دائما.

يلى هذا المشهد ، مشهد واقعى حالم ، يبدأ بعزف مرثية روسية عزفاً منفرداً على الكمان . ثم يظهر على المسرح رجل طويل القامة ، يرتدى مايوه رقص من القطيفة السوداء يغطى ساقيه ؛ تصحبه سيدة قصيرة القامة ، ترتدى ثوباً أسود اللون ، وتنحنى فى مشيتها ، وهى تسير وراءه ، وكأنها فى مشيتها هذه صدى للرقصة . يوجه الرجل حديثه لأحد الحاضرين فى حساسية ويقول : هل تضحك على ؟ لماذا تنظر إلى هكذا ؟ كما لوكانت مواجهة الضعف هى إحدى وسائل خرق دائرة الرهبة المفرغة. مما يجعله أقل عرضِه للابتزاز بسبب خوفه المجهول. كما أن الكشف عن عدم الحماية ، يعد قوه ، تضاعف مقاومته . يأخذ التهديد المشار إليه هنا شكلا ماديا فى فكرة الصيد التى كشف عنها من قبل فى عرض فالسات Waltzes وفى العمل الذى نحن بصدده الآن ، تلعب الكلمة المنطوقة دوراً أساسياً ويكون لها أهمية قصوى فى جزء كبير من العمل ، بخلاف سائر أجزائه . فيصل إلى مسامعنا صوت مسجل – دون أن نرى المتحدث أمامنا على المسرح – يقدم شرحاً تفصيلياً لفن صيد الثعالب ، بما فيه تقليد للصرخات التى تصدرها الفريسة أثناء صيدها . وتقف الفرقة نفسها فى تلك الأثناء صفاً واحداً بجوار

الحائط ، محاولة تقليد هذه الصرخات نفسها فى رهبة . يؤدى هذا عادة إلى تأثير كوميدى ، لكن سرعان ما يتغير إلى ضده عندما يقوم الصوت المسجل بتقليد أغنية أغنية موت أرنب برى فى خوف شديد ، بطريقة مقنعة جداً. ولا تختلف معاملة البشر بعضهم لبعض كثيرا عن هذه الصورة .

تجلس النساء فى هذا المشهد صفاً واحداً على الأرض بجوار بعضهن البعض كما لو كن سيخلدن إلى النوم . يدخل فى تلك الأثناء رجل يقوم بدفعهن إما ليهزهن أو محاولاً إيقاظهن . ولكن سرعان ما يدخل رجل آخر ، ينادى على إحدى السيدات ، يلكمها فى أذنها ، ثم يدفع تفاحه فى فمها بعنف ، ويجذبها أمامه .

ثم يظهر ثالث ، يقوم برفس هؤلاء النساء بقدميه ، ويضربهن ، مفرقاً ومشتتاً إياهن فى أرجاء المكان . والأكثر من ذلك أنه يستمر فى تصرفه هذا ، آبيا أن يتركهن وشأنهن ، ما لم تدعونه العم . تأبى النساء بدورهن تلبية طلبه ، فيجن الرجل ويصرخ فى غضبه ، آمراً بإراقة الدماء ، وحرق الأطفال . وهنا نتساءل عن سبب غيظ الرجل ، فهل نبع غيظه وهجومه على النساء من مجرد غيرته من هدوئهن وبراءتهن ، وترابطهن معاً الذى لا ينتمى إلى هذا العالم ؟ ومن هنا يصبح لدينا عالمان منقسمان ، غير واقعيان ، عالم الرجال بما فيه من غضب أعمى من اليأس ، وعالم النساء بما فيه من سبات حالم وقدرات كامنة ؛ يولدان نوعاً من التوتر ناتجاً عن التعذر فى العلاقة يتفرغ فى صورة عنف الأقوى .

تحول خدعة بسيطة هذه الساحة البدائية إلى منظر طبيعي جميل وتتلخص فى تغطية الساحة المغطاة بالطين بأكملها بضباب كثيف ، حيث تجتمع الفرقة لأداء رقصة على إيقاعات موسيقى البامبيت لموليجان Mulligan وهودجس Hodges ؛ فى صعوبة تصل إلى درجة التعذيب والاشباع . بينما تقف سيدة فى سروالها التحتى – حيث يدفع ثوبها – فى مقدمة خشبة المسرح ، تشد شعر رأسها وتصرخ. وفى التو يفتح الستار ويسدل ، ويختفى الضباب ، ولكن لا يؤثر هذا بتاتاً على الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح ، فتستمر دون توقف أو أى تأثر بالتقنيات المسرحية . وفى النهاية يخلى الممثلون الخشبة وهم يسعلون . خلال الضباب تسمع أصوات محادثات هادئة وأنشطة فردية . ثم يظهر راقص على الخشبة ، جاذباً خلفه إمرأة تغنى بصوتٍ عالٍ ، وكأنها تحاول التغلب على خوف يلاحقها وكأنها

تتحدى شيئاً ما . ونرى سيدة تقف بمفردها فى منتصف خشبة المسرح طويلا ثم يقترب منها رجل ويقبل فمها بحنان شديد ، ولكنها لا تتجاوب معه ، فيخرج خائب الأمل . ثم يدخل رجل آخر ، يقوم بتلوين شعر هذه السيدة إلى أن يبيض ، ونراها أمام أعيننا ، وكأنها تتقدم تدريجياً فى السن . وهنا يسمع كورال . هاينريش شوتز Heinrich Schutz ويدخل الراقص الذى كان فى أول العرض ، يرتدى رداء السباحة ، مرتديا الآن بنطلوناً أسود وقميصاً أبيض اللون ليعلن وقت الاستراحة . وبذلك ينتهى الجزء الأول للعرض .

يبدأ الجزء الثانى ، ولا تزال السيدة تقف فى المكان نفسه دون حراك ، فحينما يظل المرء ثابتاً بلا حركة فى مكان واحد مدة طويلة يتضاعف الإحساس بالزمن. كما أن تقلص التسلية يزيد الملل والإحساس الملموس بالوقت .

فى الجزء الثانى من العرض ، والذى يضاهى النصف الأول فى طوله ، يتضح مفهومان تداخلا فى البداية . وبينما تتلاشى تدريجياً وحدة الفرقة وتضافرها ، ويسودها نوع من الانقسام ، يبذل أعضاء الفرقة مساع فردية وثنائية لتحقيق التضافر والوحدة . فى هذا المشهد ، يدخل راقصان على المسرح ، أحدهما يقود الآخر ، كما يقاد الأعمى ؛ باسطاً إليه يده ،وواضعاً فيها بعض الأشياء . ويبدو على هذا الرفيق ، الذى يبدو كالأعمى ، أنه كالذى يريد أن يبنى جسراً نحو مسافة شاسعة وفى حاجة إلى من يعاونه . ولذلك نراه يمد يده للإمساك بشىء ويحرك يده كأنه يتحسس ليجد ما يريده ، وما أن تلمس يده أحد . بعد ذلك ، تتوقف حركة التحسس وتبدو عليه السعادة والرضا . وهنا تبدأ رقصة هذا الجزء بينما الإيماءات المجهضة تفقد سيطرة الطاقة الجسدية ويتوصل الإثنان إلى رقصة صغيرة فى مواجهة الجمهور ، ثم يديران ظهريهما له ، ويكتشفان حركات بسيطة، بينما يغنى فريد أستير Fred Astaire أغنية ربما أحبك أكثر مما يجب Maybe I Love You Too Much . فى هذا المشهد أيضاً ، يقف راقص وراقصة كل فى مواجهة الآخر ، ويحاول الراقص أن يلمس الراقصة ، ولكنها تتراجع للخلف فى خوف ؛ فنراه بعد خيبة أمله يلمس فى جسده ، نفس المكان الذى كان يريد أن يلمسه فى جسد الراقصة . كما نرى على الخشبة ، سيدة تضع يدها حول عنقها ، وتحركها على ذراعها وتتحسسه وتحاول أن تخنق نفسها ، ثم تتمايل وكأنها نائمة، ثم تحرك أصبعها ، وتتابع حركته وكأنها تقيس الاتجاهات فى الفضاء . ونرى كذلك امرأة ترتدى ثوباً من قماش حريرى لامع ، أحمر اللون ، ترقص بمفردها ،

بينما يتبعها رجل يغوص بالكامل داخل كومة أوراق وهما يمثلان نموذجى الراقصة ولاعب الأكروبات المختلفين والمنفصلين لكنهما يكونا ثنائيا واحداً . ثم يدخل الضرير ثانية ويقوده رفيقه إلى الخشبة ، ويحضر إليه امرأة ترتدى ثوب سهرة ، زهرى اللون ليريح جسده المتعب بضمها ولمسها . تغنى هذه المرأة لهذا الضرير أغنية تتحدث عن ألمانيا العظيمة واليابان الصغيرة ، وتحكى قصة بحار وفتاة جيشا يابانية ، تنتهى نهاية سعيدة ؛ ونراهما طوال هذه المدة يقومان بقرص وعض بعضهما البعض .

يحدث أخيراً توازن فى الشهوة الجنسية ، بين الرغبة الشديدة فى الاستحواذ على الآخر ، وبين المحاولات الرقيقة لتحقيق اتصال جسدى . فالحب ، كالجوع الذى لا يشبع أبداً . ويجد البحث أخيراً رفيقاً يشاركه إكتشافه وأشواقه .

يسفر هذا المشهد ، بما فيه من علاقات حميمة عن تكوين مجموعات من المشاهد الدقيقة البسيطة ، يقوم فيها الراقصون بعمل حركة كلاسيكية راقية معينه تودى إلى تغيير القتامة والكآبة . ويسمع كذلك كاروزو Caruso يغنى بمفرده لحناً قديماً ، مما يحول الساحة بأكملها إلى فناء متوهج بالرغبات . ثم يقوم الراقصون بعد برهة من الزمن ، بتغطية نصف خشبة المسرح بأغصان شجر الصنوبر ونبات الشوح . وتقوم راقصة وسط هذه الغابة التى قطعت أشجارها وطرحت ، بالتشقلب، وتقوم أخرى بعمل سرير من ملاءة وأوسدة ، وتنادى حتى يأتى أحد ويشاركها الفراش ، ولكن أحداً لم يأت ، أو ربما ليس بموجود . يسمع لوزين بوير Lucienne Boyer فى تلك الأثناء وهو يغنى أغنية حدثنى عن الحب Parlez - moi d'amour . وما أن تنتهى الموسيقى ، تنقل الأغصان ، وتجمع جميعها من على المسرح .

يتلاشى تأثير قانون المجموعة تدريجياً ، وتتحول خشبة المسرح مرة أخرى إلى منظر طبيعى معكر ، يغطيه الضباب . وتتحول حركات الأيدى والأصابع التى يقوم بها الراقصون إلى رقصة معينة . وتلتف الراقصة ذات الرداء الزهرى اللون بعصابة على جسدها كله ، مما يوحى بأنها تحولت إلى شكل محنط ، لا يتحرك كمومياء . ويتجمع الراقصون معاً فى التو لأداء رقصة قومية بولندية ، أملاً فى أن ينفضوا عن أنفسهم أحمالهم وهمومهم . ثم يحضر قارب بسرعة البرق للمشهد ، ويفتح الستار ويغلق عدة مرات كما لو كان الأمر خرج من أيدى المسرح . ويقف الراقصون فى مجموعات ، وكأنهم فى حفل كوكتيل ؛ ويقوم راقص بنفخ صدره وإبرازه بفخر للجميع ، وتقف راقصة فى دلو ماء وتصرخ ؛

ويحاول آخر بناء طبلة آدمية من مؤخرات الراقصين ويعزف عليها . ويوحى المشهد بأكمله بأن الأمسية ستتحول إلى فوضى . ولكن فجأة يعود التحكم مرة أخرى حينما تبزغ إشارات جسديـــة تعيد العرض إلى ما كان عليه من نظام .

بعد ذلك يدخل فريق اوركسترالى ، يتألف من مجموعة من الرجال كبار السن، يجلسون ، ويعزفون موسيقى حفل شاى راقصة . لكنهم لم يتدربوا عليها جيداً ، والنوته مليئة بالأخطاء ؛ تقف بجانبهم سيدة حانية رأسها بطريقة توصى بأنها تنصت إلى أدائهم بتواضع شديد . على أن مجموعة من الرجال تقوم بحملها من مكانها وتحريكها للأمام وللخلف فى أنحاء المسرح مثلما يفعل جداف الكندول أو القارب ، مما يخلق جواً خيالياً ، يفسد تقدم الأحداث ، ولكن فى لحظة بساطة هادئة يصبح المستحيل ممكناً وتطالب قوة الصور الجسدية غير الممكنة بواقعها الخاص .

ينتهى العرض بالقسوة التى بدأ بها ، وتسمع موسيقى ميندلسون من جديد لكن أعلى ، مما يذكرنا بمشهد الصيد الذى رأيناه فى النصف الأول من العرض ، حيث يبدو الرجال والنساء فى حالة من اليأس الشديد . ونرى الرجل والمرأة اللذين رأيناهما فى النصف الأول من العرض ، يرغمان مرة أخرى على تقبيل بعضهما البعض إلى حد الإنهاك والتعب الشديد ، ونراهما فى النهاية يواجهان بعضهما البعض وعلى وجوههما علامات الحزن العميق والبرود .

ولاتوجد ثمة إيماءة واحدة تنم عن احتمالية حدوث تغيير ، فالواقع يهدد الجميع والسعادة لا يمكن تحقيقها بالقوة . هكذا لا تبدأ الحرب بل تستمر . ومن هنا فبينا باوش تدرج فى هذا العمل كثيراً من الصور المزعجة المعبرة عن الخراب والفساد . على أن هذه الصور ، تحمل فى مضمونها بالرغم من ذلك ، مشاعر رقة وحنان . تطرح باوش فى هذا العمل جميع الإيماءات المتعلقة بالمجتمع جانباً وجميع أشكال المسرح المألوفة ودون البحث عن علاقات سببية . لا يظهر لنا على المسرح سوى شعور حاد بالحيوية ينبع من التجاوب مع الأوضاع الراهنة دون أن يكون ذلك وصفا أو تقريرا. ويسود جو من الخوف ، والتهديد ، واليأس ، والإحباط، والشوق . وتبدو خبرات الراقصين الفعلية ، والتى تحس من خلال حركة الجسد ، وكأن صاحبها يختبرها من جديد فى جسده وهو على خشبة المسرح . على أن الفرق الوحيد بين مايحدث على المسرح والشخصيات الحقيقية للحدث هو أنه فى

المسرح نختار وننتقى ونتحكم فيما يحدث وننظمه . بعكس ما يحدث فى واقع الحياة ؛ فالراقصون يخلقون مواجهة بين الماضى والحاضر ويصبحون بمثابة صوت التاريخ . تكمل باوش فى هذا العمل الاتجاه نفسه الذى بدأته فى أعمالها السابقة ، والذى تلجأ فيه إلى تجاوز المسرحانية بوصفها إنعكاساً للواقع . فعندما يغلق الستار فى منتصف المسرحية وتستقل الآلة المسرحية بنفسها يصبح هذا إنذارا بتدمير التطور السردى المألوف .

تؤدى الحالات الهيستيرية التى تنتاب الراقصين أثناء العرض من حين لآخر إلى حالة شقاء تتأرجح بين الإشارات المسرحية ؛ كما يدفع التحرر من الأنماط التقليدية المألوفة ، إشارات الجسد إلى التهيؤ للقيام بثورة . ومن هنا يتحول المشهد إلى قصة خيالية ، يبدو فيها كل شىء ممكناً . فقد خفف إدراج الخيال هنا من قتامة الحاضر ، وأظهر فى وسط هذه الخلفية القاتمة ، شعاعا مشرقاً أنار مشهد الحاضر الضبابى للحظة عابرة فى مواجهة الخلفية القاتمة التى تنعكس أمامها يوتوبيا الرغبة المخبية كما لو كانت قريبة جداً .

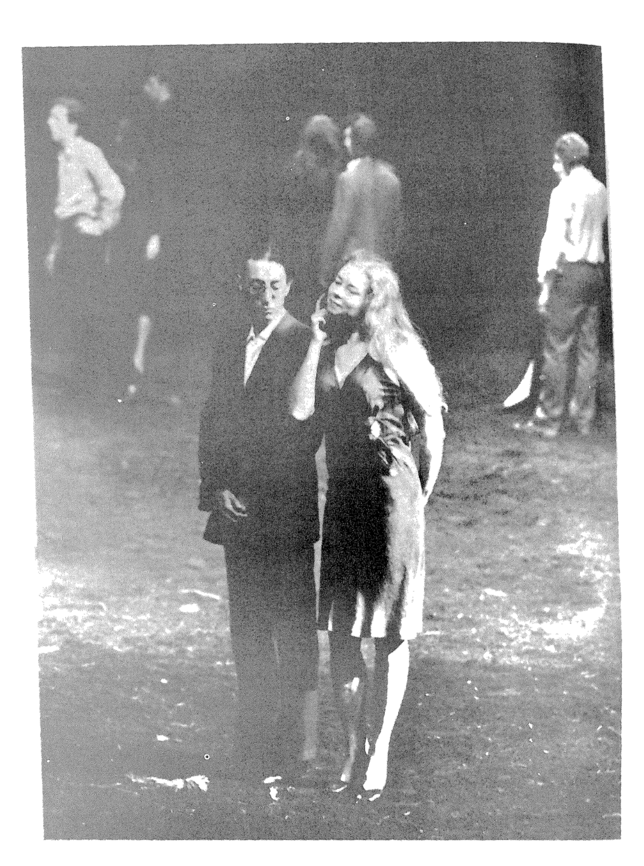
هنا نرى ، كما نرى فى كثير من الثقافات ، توهج الحكمة القديمة والدوافع الدفينة فى إطار رموز واستعارات القصص الخيالية . ومن هنا فأعمال فرقة فوبرتال للمسرح الراقص لابد وأن تقرأ وكأنها ايقونوغرافيا * تتعلق بالصراع بين محدودية الواقع ، ولا محدودية الخيال . وفى هذه الأعمال يتلاقى العالم الخارجى والعالم الداخلى ، ويتلاقى الماضى مع الحاضر ، ويمكن أن نشعر بهما كما لو كانا شيئا واحدا .

---

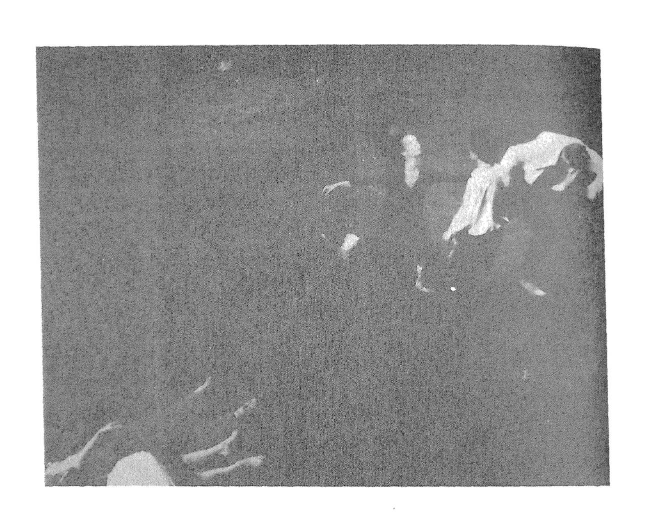
* هى قائمة الموضوعات التى تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين . (المترجم) .













ملحـــق

ا. مقابـلات شـــخصية أجـراها
يوخن شميت مع بينـا باوش

ب. الســـيرة الذاتيـــة
وفهـرس الأعمـــال



ليس المهم كيف يتحرك الناس ، ولكن المهم ما الذى يحركهم ؟

س : لقد تحدثت من قبل عن قلقك الشديد من أن تسيطر عليك آليات المسرح سيطرة كاملة بعد أن تركت معهد فولكفانج للرقص Folkwang Dance عام ١٩٧٣ وأتيتِ إلى فوبرتال ؛ فهل لا تزال تنتابك هذه المخاوف الآن ؟

ج : تختلف الأمور في الواقع اختلافاً كبيراً عما كان فى تصورى . فقد كنت أعتقد فى الماضى أننى لن أتمكن مطلقاً من القيام بأى عمل خاص بى بعيداً عن روتين وأنظمة وقوانين المسرح ؛ وكنت أتصور أن المسرح سيظل بالضرورة كما هو عليه. على أن كل هذه الأمور كانت مخاوف فى الماضى.

س : وماذا عن الان ؟ ما الذى تخشيه الآن ؟

ج : إن ما يرعبنى الآن هو وضعى الذى وصلت إليه . لقد وصلت إلى وضع يجعلنى لا أتجرأ حتى على القول : إننى بحاجة إلى البعد عن العمل لمدة أسبوعين . ولا أقصد بذلك أخذ إجازة ، ولكن على الأقل أن أنال قسطاً من الراحة ، وأبعد حتى للحظة عن الضغوط والأعباء الملحة . فالعمل لا ينتهى أبداً . وأحياناً كثيرة اتساءل ، إلى متى سيستمر هذا ؟ على أننى أرى أن استمتاع المرء بما يفعله وبالعمل الذى يقوم به يحفزه بدرجة كبيرة على الإنتاج . وهذا ما يحدث معى بالفعل ، فأنا أتعجب من مقدار ما أملك من طاقة ونشاط يحفزانى على العمل. فلن يكون لى هذا إن لم يكن العمل ممتعاً.

س : هل تستطيعين أن تحددى بالتقريب عدد ساعات عملك الأسبوعية ؟

ج : إنه من الصعب ذكر عدد معين من الساعات ، فمن الصعب تقسيمها إلى ساعات عمل وساعات أخرى لا أعمل فيها . فأنا أعمل دائما ، وكل ساعة بالنسبة لى هى ساعة عمل . على أن الأمر يعتمد أيضاً على تفسير كل فرد للفظ ساعة عمل .

س : هل تشكل توقعات الجماهير والنقاد الكبيرة عبئاً عليك ؟ وهل زاد هذا العبء الآن عما كان عليه فى الماضى ؟

ج : لا أستطيع أن أحدد ذلك بالضبط . ولكن أشعر أن الأعباء لم تتغير ولم تزدد عما كانت عليه فى الماضى . كما أن شعورى عند إنتاج أى عمل لم يتغير ، فدائماً أشعر بالقلق ، وأكون غير متيقنة مما أفعل ، ولا يتلاشى هذا القلق

مطلقاً ، فلا جدوى من أن أقول سأنجح هذه المرة كما نجحت من قبل ، لا ، سيظل القلق موجوداً دائماً .

س : هل الخوف أحد التيمات التى تصورينها فى أعمالك ؟

ج : لا ، لا أعتقد ذلك .

س : هل تلجأين إلى استخدام تيمات بعينها فى أعمالك ، أم أن التيمات تختلف من عمل لآخر ؟

ج : تدور جميع التيمات عادة فى نطاق واحد . فعادة ما تتعلق هذه التيمات بموضوعات كالعلاقة بين الرجل والمرأة ، أو طريقة تصرف الإنسان وسلوكه فى الحياة ، أو تطلعاته وطموحاته ، أو محدودية إمكانياته ، وغيرها من الموضوعات . لكن هذه الموضوعات تختلف بلا شك فى طريقة تناولها من عمل لآخر ، ففى كل عمل تتلون بلون معين وتأخذ طابعاً معيناً يختلف عن طريقة تناولها من عمل آخر . يصاف إلى ذلك أننى شخصياً قد تغيرت بعض الشىء فى جوانب معينة ، مما يجعل كثيراً من الموضوعات المبهجة بطبيعة الحال ، تبدو محزنة .

س : لقد ذكرتِ من قبل أنك لا تهتمين كثيراً بحركات الناس أو كيف يتحركون ، ولكن ما يَهمك هو الشَىء الذى يحركهم كيف يتفق هذا الاعتقاد مع خصائص الراقص ؟

ج : علينا أن نتساءل قبل أى شىء ، لماذا نتحرك ؟ فهناك خطورة كبيرة الآن ، نشأت أيضاً منذ عدة سنوات ماضية ، فى طريقة تطور الأمور . فقد أصبح كل شىء روتينياً ، فلا يعلم أحد سبب اختيار حركة بعينها دون الأخرى ، مما يؤدى إلى شعور غريب بالزهو، لذلك يتحتم علينا الآن أن نجتمع جميعاً ونتحد من جديد .

س : من تقصدين عندما تقولين نحن ؟ هل تقصدين الرقص ومصمم الرقص ؟

ج : نعم ، وأقصد الراقصين أيضاً.

س : أين نشأتِ ؟ ،كيف لجأت إلى الرقص فى أول الأمر ؟

ج : كان أبى يمتلك إحدى الملاهى ، وقد أدخلنى مدرسة باليه منذ طفولتى .

س : هل هذا يعنى أنك بدأتِ تعلم الباليه قبل أن تشاهديه يؤدى ؟

ج : نعم ، فلم أكن حينئذ قد شاهدت أى رقصة .

س : هل أحببت الرقص من البداية ؟

ج : لقد نجحت فيه إلى حد كبير فى البداية ، فقد كنت ألاحظ أداء الآخرين وحركاتهم، وأقوم بتقليدها . وأتذكر أننا كنا نستلقى على بطوننا ونلمس رؤوسنا بأرجلنا ، وكانت إحدى السيدات تثنى على أدائى وعلى مهارتى فى تحريك أجزاء جسدى . كان هذا الإطراء فى حقيقة الأمر يسعدنى جداً حينئذ حيث كان والدى يعمل فى أحد المطاعم الكبيرة ، ولم أكن أعيش مع عائلتى، أو أتناول وجباتى معها ، ولم يكن لوالدى الوقت لرعايتى وتنشئتى ، كنت أجلس بمفردى معظم الوقت ، وأظل مستيقظة حتى ساعة متأخرة من الليل ، قد تتجاوز الواحدة بعد منتصف الليل ، أو كنت أجلس أحياناً تحت منضدة فى مكان ما فى المطعم .

س : كيف اتخذتِ قرارك كفتاة صغيرة أن تصبحى راقصة ؟

ج : لم يكن الأمر هكذا . فكل ما فى الأمر أننى أكملت دراستى فى هذه المدرسة، فكانت تسند إلى بالتالى بعض أدوار الأطفال البسيطة عند عرض أى عمل ، كأن أقوم مثلاً بدور غلام المصعد فى أوبريت ما ، أو بدور المغربى الذى يقوم بالتهوية بالمروحة فى حرم النساء ، أو بدور صبى يبيع الجرائد ، وأدوار أخرى من هذا القبيل . وكنت دائماً أهاب القيام بهذه الأدوار .

س : لم تطلعت حينئذ للعمل فى المسرح ؟

ج : لم أفكر فى الأمر هكذا ، فقد حدث هذا بطريقة تلقائية . ذلك لأننى كنت أهاب دائماً عمل أى شىء ، غير أننى كنت أجد متعة حقيقية عندما أقدم عليه . وعندما كنت على وشك التخرج من المدرسة ، وهو الوقت الذى يبدأ فيه المرء التفكير فيما يرغب أن يفعله بعد ذلك ، كانت الأمور قد اتضحت تماماً .

س : هل معنى ذلك أنكِ التحقت بمعهد فولكفانج للرقص بعد تخرجك مباشرة من المدرسة ؟ أم كانتَ هناك حقبة زمنية بين تخرجك من المدرسة والتحاقك بالمعهد ؟

ج : لقد التحقت بالمعهد مباشرة .

س : متى تحولتِ من راقصة إلى مصممة ومخرجة رقصات ؟

ج : عندما كنت أدرس في معهد فولكفانج ، كان هناك اهتمام بالغ بما أسموه فصول إرتجال . على أنها لم تكن فصول إرتجال على الإطلاق ، إذ كنا نقوم بتأليف ودراسة الرقصات ، وكنت ضمن الطالبات اللاتى احرزن نجاحاً فى هذا المجال . على أننى بعد عودتى من الولايات المتحدة الأمريكية ، بدأت أشعر أنه لا يحدث أى تقدم فى فرقتنا، وبدأت أتضايق ، فلم أعد أستمتع بعملي كراقصة ، وشعرت برغبة شديدة فى التعبير عن نفسى بطريقة مختلفة تماماً ، ولكننى لم أجد فرصاً متاحة لذلك على أن عدم التقدم الذى أصاب فرقتنا دفعنى للتفكير فى عمل شيء بمفردى ، ولم يكن ذلك رغبة منى فى التوجه إلى العمل فى تصميم وإخراج الرقصات ، بل كان أساساً رغبة من فى الرقص .

س : لقد ذكرتِ فى حديثك عن الولايات المتحدة الأمريكية ، أنك قمت بدراسة الرقص لعدَة سنوات فى نيويورك ، هل تعنى هذه الحقبة شيئا معيناً بالنسبة لكِ ؟ وهل كانت فترة هامة لتطورك ؟

ج : لقد كانت فى الحقيقة فترة هامة جداً ، فمجرد العيش فى مدينة مثل نيويورك كان له أثر هام فى حياتى . فالمدينة ، والشعب ، والاختلاط ، والجنسيات المختلفة ، والاهتمامات المتنوعة ، والموضة ، كل هذا يشكل أهمية كبيرة بالنسبة لى ، فهو بالنسبة لى نموذج للحاضر .

س : هل تتمنين العيش فى نيويورك الآن ؟

ج : إننى فى الواقع مرتبطة إرتباطاً شديداً بنيويورك ، وعندما أفكر فى هذه المدينة ، أشعر كما لم أشعر من قبل ، وأشعر بحنين شديد إليها وكأنها وطنى الأصلى .

س : يراكِ الجميع نموذجاً لفتاة نشأت فى هذه المنطقة من الريف ، فلا يتخيل أحد بَينا باوش منفصلة عن الأرض الجبلية Bergisches Land أو المنطقة الصناعية Ruhrgebiet أو مدينة إيسن Essen أو مدينة فوبرتال Wuppertal . فهل تتخيلين نفسكِ تعملين كمخرجة باليه فى الأوبرا الحكومية البافرية بميونيخ مثلاً ؟

ج : إذا أتيحت لى مثل هذه الفرصة أو عُرض علىّ أن أعمل فى أى مسرح سواء كان هذا المسرح فى ميونيخ أوأى بلد آخر ، سأسأل نفسى قبل أى شىء ما إذا كان هذا المكان ملائماً مئة فى المئة بالنسبة لى أم لا وهل سأستطيع أن أحقق فيه ما أريد أم لا . ذلك لأننى لا أقدم على عمل أى شىء إلا إذا كانت لدى رغبة شديدة فى القيام به . فلا يمكننى مثلاً أن أعمل فى مكان يقال لى فيه ينبغى أن تفعلى هذا وذاك ، ويملى على ما ينبغى أن أقوم به . لا ، لن أقبل مثل هذا العرض .

س : هل هذا يعنى أنه يصعب أو بالأحرى يستحيل عليك أن تنتجى عمل الجمال النائم The Sleeping Beauty مثلاً إنتاجاً تقليدياً ؟

ج : لن أرغب فى فعل شىء كهذا .

س : لقد ذكرتِ من قبل أنك تمضين أربعة وعشرين ساعة يومياً فى الباليه وفى تصميم وإخَراج الرقصاتَ .

ج : قد لا يصل الأمر إلى أربعة وعشرين ساعة بالنسبة لتصميم وإخراج الرقصات .

س : لكنها على الأقل تشغل جزءاً كبيراً من يومك . فكيف تطبقين ذلك عملياً ؟ أى كيف تشرعين فى تأليف قطعة معينة ؟

ج : إن عملية تقسيم الوقت عملية صعبة للغاية ، أو شبه مستحيلة ، فلا أستطيع أن أقسم مثلاً الوقت ، وأحدد وقتاً معيناً لتأليف كل عمل . ولكنى أبدأ فى تأليف مقطوعة بعينها ، ولا أشرع فى تأليف الأخرى إلا بعد الانتهاء تماماً من الأولى . كما أننى أجد صعوبة كبيرة فى التعبير عما أشعر به ، وما يملأ ذهنى بطريقة منطقية ، وأجد صعوبة فى صياغته فى كلمات ، أو ربما لا أرغب فى بعض الأحيان فى صياغته . أما عن المادة اللازمة لتأليف أى مقطوعة فأحياناً أصادفها فى قراءتى ولكنى فى معظم الأحيان أفكر وأبحث عما أريد أن أعبر عنه .

س : ما هى مصادرك إذن للحصول على المادة اللازمة لأى عمل ؟

ج : إن كنت تتحدث عن المادة النهائية التى تُقدم على خشبة المسرح ، فهذه لا تظهر إلا بعد عدة مراحل . فقلقى الدائم عند الشروع فى أى عمل يحجبنى

عن أن أقرر البدء فى عمل البروفات ، بل أحاول دائما واستمر فى تأجيله بقدر المستطاع ، وحتى عندما أقرر بدء البروفات لا أبداً مع الفرقة ككل ، بل أتحدث مع راقص واحد فقط وأطلب مقابلته ، وأقول له : هل يمكن أن نجرب شيئاً ؟ أو قد أقوم فى أحيان أخرى بالتحدث مع الراقصين جميعاً عما يدور فى ذهنى . وعلى الرغم من ذلك ، تظل الخطوة الأولى غاية فى الصعوبة . فالراقصون يتوقعون دائماً أن أخبرهم بما أريد بالتحديد ، مما يصيبنى بالهلع، حيث أن ما فى ذهنى عادة ما يكون شيئاً غير محدد المعالم . على أننى فى بعض الأحيان أتمكن من أن أصف للراقصين ما فى ذهنى فى بضعة كلمات قليلة ، قد تكون مجرد فكرة أو فكرتين نبدأ بهما ، وأقول سنبدأ من هنا ، ودعونا نرى إلى أين سيقودنا هذا . إننى بالفعل أجده شيئاً عظيماً إننى أستطيع أن أعبر الآن عن كل هذا وأصوغه فى كلمات ، فلم يكن باستطاعتى عمل ذلك فى السنتين الماضيتين . فأحياناً كنت أتحدث وأعبر عما بداخلى آملة أن يفهمنى الطرف الآخر . ولكنه كان فى كثير من الأحيان يفهم شيئاً آخر غير الذى أقصده . وأحياناً يكون ما بداخلى مجرد فكرة ، ولذلك كنت أشعر أننى إذا تحدثت عنها كثيراً سوف أفسدها . ولذلك كنت أحاول التحدث حول الفكرة ، لا فى صميمها حتى لا أقترب إليها نهائياً . إن أملى أن تصل الفرقة إلى المستوى الذى يمكنها من استخدام تخيلاتها بسلاسة ، ولكننا حتى الآن لم نحقق ذلك .

إننا كفرقة إلى الآن نحجم ونتراجع للوراء . ولا غرابة فى ذلك ، فإننا بلا شك نرغب فى أن نكون محبوبين وأن يحوز أداؤنا الإعجاب . فدائماً ما تشعر أن شيئاً ما يجعلك تقف عند نقطة معينة وتشعر أنك إذا تجاوزتها ، لا تعلم بالضبط إلى أين ستصل .

س : بدا لى أن حاجتك لنيل الحب والتقدير من الجماهير كانت دافعاً لكِ أن تنتجى أكثر لا أن تحجمى عن الإنتاج ، فهل هذا صحيح ؟

ج : نعم ، هذا صحيح ، فلا شك أن الحاجة إلى الحب والتقدير كانت دافعاً لى للإنتاج من ناحية ، ولكنها كانت أيضاً سبباً فى الأحجام من ناحية أخرى . فأنا لا أعمل بمفردى ، ولكنى أعمل مع فرقة ، ولا أريد أن أجبر أحداً منها على عمل أى شيء ، ولكننى أتمنى أن نتقدم ونتطور معاً ، بحيث يشعر كل عضو فى الفرقة أن الأمور التى تشغلنى ، تهمه هو أيضاً . وقد لا يكون هذا

بالأمر الهين الآن ، فإننا لن نصل بعد كفرقة إلى هذا المستوى ولكن مما لاشك فيه أننا نأمل أن نكون محبوبين ومقدرين من الجميع .

س : لقد ذكرتِ من قبل لفظ عدة مراحل أو سلسلة من الخطوات ، مما يدل على وجود تَقدم وتطور ، فقد تقدمت وتتطورت بلا شك فى مجالات شتى ، كإبتعادك مثلاً عن الأنماط الكلاسيكيةَ للرقص الَحديث وإتجاهك إلى الدراما . فهل تدرين إلى أين يقودك هذا التطور ؟ وهل تتخيلين نفسك تتركين الرقص يوماً ما ، لتصيرى مخرجة مسرحية مثلاً ؟

ج : ربما يحدث هذا يوماً ما ولكننى لا أعلم الآن . فأنا أسعى دائماً إلى التقدم فأملى أن أجد طرقاً جديدة فى أداء الحركات هو الذى يدفعنى للرقص . فلن أظل كما أنا دائماً ، أؤدى الحركات نفسها وبالطريقة نفسها ، فلا جدوى فى هذه الإعادة .

س : هل من الممكن أن يكون الأداء بالحركات غير كافٍ للتعبير عما تريدين أن تقوليه ، وأن أعمالك تحتاج إلى إدخال بعض الكلمات ؟

ج : كلمات ؟ لا ، بالعكس ، فالحركات هى التى تُعبر بدقه عما أريد أن أقول . أنها ببساطة مسألة ما الذى نسميه رقصاً ؟ وأين يبدأ ؟ أن الأمر يتعلق فى الواقع بالإدراك وبالوعى بالجسد ، وبطريقة تكوين وتشكيل الأشياء ، فقد تتخذ حركة ما شكلاً مختلفاً عما تعودنا عليه ولكن هذا لا يمنع أن نسميها رقصاً . كل ما فى الأمر أن المؤلف يشعرفى بعض الأحيان برغبة فى التِعبير عن شىء ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك وبالتالى يقوم بتأليف قصيدة تشعر القارىء بما يشعر به المؤلف . وهذه هى وظيفة الكلمات ، فما هى إلا وسيلة لتحقيق غاية ولكنها ليست غاية فى حد ذاتها .

س : ما هو إذاً الهدف أو الغاية ؟ هل هو التواصل أم الفن ؟

ج : لا أعرف ، لا أستطيع أن أحدد .

٩ نوفمبر ١٩٧٨

س : حدثت أمور كثيرة فى حياتك فى السنة ونصف السنة الماضية ، أى منذ إنتاجك لباليه باندونيون * Bandoneon ، حتى الآن . فقد زادت شهرتك ، وانجبتِ فى سن الحادية والأربعين أو طفل لك ، فكيف أثر هذا على حياتك ؟ وهل أدى هذا إلى تغيير مسار حياتك بأى صورة من الصور ؟

ج : باندونيون – أمضى كل هذا الوقت على انتاجه ؟ نعم لقد مر حوالى عام ونصف ، ولكننا عملنا أيضاً بعد إنتاج هذا العمل على إحياء رقصة ذى اللحية الزرقاء . أما عن تغير الأمور وتغير مسار حياتى ، فلم تتغير الأمور بالنسبة لعملى على الإطلاق ، بالرغم من أنه ليس لدى أدنى فكرة عما سأفعله عندما أشرع فى إنتاج عمل آخر . وفى الوقت الحالى ، لا يزال يشكل ضيق الوقت مشكلة كبيرة بالنسبة لى . ولا أقصد بذلك متطلبات العمل اليومية ، فهى لا تشكل أى مشكلة على الإطلاق ، ولكنى أقصد الوقت الإضافى اللازم لعمل البروفات ، ذلك الوقت الذى كان متاحاً لى فى الماضى ولكنه غير متاح الآن . كما أشعر فى الوقت الحالى ببعض القيود فى جوانب معينة ، فقد تؤثر بدورها على طريقة تفكيرى . على أننى لا أستطيع أن أقول الآن سوى بعض البديهيات التى يعرفها أى شخص لديه أطفال . وضمن هذه البديهيات ، نظرتى للأطفال بصفة عامة وطريقة معاملتى لهم والتى تختلف عما كنت أفعله من قبل ، أى قبل إنجابى لطفلى .

س : هل تعتقدين أن إنجابك لطفلك ورد فعلك تجاه الأطفال سوف يؤثر على انتاجك القادم ، ويجعله أكثر إشراقاً ؟

ج : لا أعلم ، لست أدرى الآن ، ولا أستطيع أن أجزم بذلك .

س : يبدو لى أنك الآن أكثر هدوءاً وأقل توتراً عما كنتِ من قبل ، فهل هذا صحيح ؟

ج : إننى ، فى واقع الأمر ، فى غاية الإرهاق والتعب الآن . ذلك لأننى لا أنال قسطاً كافياً من الراحة ولا أنام سوى بضعة ساعات قليلة كل يوم . لكن

---

* يُعد هذا آخر عمل أنتجته باوش قبل انقطاعها عن الإنتاج لمدة عام نصف .

بالنسبة والشعور بالاستقرار ، فهذا هو الحال معى دائماً . فأنا لا أرى داعياً للإضطراب للهدوء والتوتر، ولا ينتابنى هذا الشعور إلا فى أوقات معينة ، وذلك عندما أشرع فى إنتاج عمل جديد .

س : لقد تعودت ، باستثناء السنة ونصف السنج الماضية ، على إنتاج عمل بعد الآخر، وكنتَ تنتجين بمعدل سريع جداً ، بدرجة أنك فى بعض الأحيان كنت تنتجين ثلاثة أعمال فى العام الواحد ، فما شعورك الآن بعد هذا الإنقطاع أوالتوقف المؤقت عن الإنتاج ؟ هل تشعرين بالرغبة والدافع القوى للشروع فى عمل جديد ، أم تشعرين بنوع من التردد ؟

ج : إننى فى الواقع أشعر بنوع من الرهبة والخوف ، أو بعبارة أدق ، بقدر كبير من الخوف ذلك لأننى كنت فى الماضى آتبع نهجاً معيناً خاصاً بى ، ولكن أمور كثيرة وأشياء جديدة نمت فى داخى فى السنة ونصف السنه الماضية ، وأشعر أنى الآن عاجزة عن التعبير عنه . لكننى أشعر أن إستمتاعى بهذا العام ونصف العام كان سيحدث بنفس القدر حتى إن لم أتوقف خلالهم عن الإنتاج . فعدم أنتاجى لأى شىء فى تلك الفترة لا يرجع إلى إنجابى للطفل . فقد أقيم فى الصيف الماضى مهرجان عام ١٩٨١ الكبير فى مدينة كولو نيا Co-logne وكان من المتوقع أن نقدم فى أكثر مما قدمنا ، ولكننا لم نتمكن من إنتاج عمل جديد فى تلك الفترة .

س : هل ترجع صعوبة البدء الآن من جديد إلى إزدياد التوقعات وتعاظمها عما كانت عليه فى الماضى ؟

ج : هل تقصد توقعاتى الشخصية ؟

س : لا ، بل أقصد توقعات الجماهير والنقاد .

ج : نعم ، هذا صحيح . على أن توقعاتى الشخصية قد إزدادت أيضاً . فكثيراً ما أقسو على نفسى أكثر مما يقسوا على أى شخص آخر وكثيرا ما أرفض أعمالاً وأتخلص منها وأبدأ من جديد . وفى كل مرة أبدء فيها من جديد أشعر أننى لا أجد ما أبدأ به . وهذا هو الحال فى كل مرة أشرع فى إنتاج عما جديد .

س : فقد ذكرت من قبل عدم رضاك الكامل على أى عمل من أعمالك ككل ، فقد تحظى إعجَابك أجزاء من العمَل ، ولا يحدث هذا بالنسبة لإجزاء آخرى ، فهل لا يزال الوضع هكذا الآن ؟

ج : نعم ، هذا هو الحال الآن أيضاً ، ولكن هذا لا يلغى إعجابى بجميع أعمالى بصورة ما . فبالرغم من إدراكى التام بما فيها من أخطاء ونقاط ضعف ، فإنى إرتباط بها إرتباطاً شخصياً. ولا يطغى إحتواؤها على أشياء لا تعجبنى، على إرتباطى الوثيق بكل عمل منها .

س : هل هذا هو شعورك دائماً تجاه أعمالك ، أم أن هذا الشعور يتغير من آن لآخر ؟

ج : لا أعتقد أن هذا الشعور يتغير ، ولكن إرتباطى بالأعمال الأحدث عهدا يفوق آرتباطى بالأعمال التى ظهرت فى سنوات مبكرة .

س : هل هذا هو شعورك دائماً تجاه الأعمال حديثة العهد ؟

ج : إننى أميل دائماً إلى الشعور بالقلق وعدم الثقة فى قدرتى على إنتاج شىء جديد مهما كان كمّ ما أنتجته . على أننى أتعجب من نفسى ، ومن مقدار ما أتوصل إليه فى الوقت الذى أعتقد فيه أن ذهنى خالٍ تماماً من أى أفكار . وبما هذا هو سبب تعلقى الشديد بباليه ١٩٨٠ وباليه باندونيون فقد كنت أخشى ، بعد موت رولف بورزيك * Rolf Borzik ، من عدم تمكنى من إكمال العمل الذى كنت بصدده ، ولذلك كان ضرورياً أن أكمله بسرعه وفى الحال حتى لا أعطى لنفسى فرصة التفكير والقلق من عدم تمكنى من إكماله.

س : لا يزال لفظ الخوف يعنى الكثير بالنسبة لك . فهل هو خوف من الفشل؟

ج : نعم ، هذا صحيح ، أو على الأقل هكذا كنت أعبر عما كنت أشعر به . وقد بدأ الشعور بالخوف ينتابنى من جديد . وبدأت أعانى ثانية من مشكلة ضيق الوقت التى كنت أعانى منها فى الماضى ، وعادت الضغوط كما كانت عليه فى الماضى ؛ مما يدفعنى إلى أن أقول كنت أود أن أفعل ذلك ولكنى لا أملك الوقت . فبالرغم من حبى الشديد للعمل ، أضطر أحياناً إلى قول ذلك . على أن بعض الأمور ، من ناحية أخرى ، قد تطورت بسرعة مذهلة ؛ فكنت أجد الأفكار ترد بسرعة إلى ذهنى ، ولم يكن هذا تخطيطاً منى ، ولكنه الحظ .

س : هل تحاولين تطوير أى عمل بعد إنتاجه ؟

ج : لقد حاولت ذلك مراراً وتكراراً ، ولكن دون جدوى . فلم تؤد المحاولات التى بذلتها من قبل لتطوير مشهد معين ، أنفقت فيه وقتاً طويلاً ، لتطويره

للأفضل . ولكنى توصلت فى النهاية إلى أن هذه أفضل صورة له ، حتى وإن لم تكن تعجبنى ، وبالتالى تركته كما هو . على أننى قمت بإختصار عمل معين بعد إنتاجه وبحذف بعض أجزائه بهدف إختصار مدة العرض خمس عشر دقيقة . ولم يكن هذا الاختصار برغبتى الخاصة ، ولكنه كان مفروضاً علينا من المسرح ، على أننى اكتشفت فيما بعد أنه ما كان ينبغى علينا حذف ما حذفناه ، ولذلك أنوى إعادة هذه الأجزاء للعرض فى المرة القادمة التينقدم فيها هذا العمل .

س : يرى البعض أنه من الأفضل لك أن تعملى فى أى مسرح فى مدينة أخرى غير فوبرتال ، فماذا تقولين فى ذَلك ؟ وهل تتخيلين نفسك فى فوبرتال بعد عشر سنوات أخرى من الآن ؟

ج : عشر سنوات أخرى ! لا أعلم ، فأنا لا أستطيع أن أحدد الآن ما أريد أن أفعله لمدة عشر سنوات أخرى . ولذلك فكل مرة أجدد فيها عقد العمل أتعاقد على عام واحد فقط . فأنا لا أحب أن أشعر أنى مقيدة فى مكان بعينه ، فقد أرغب فى ترك المكان يوماً ما ولكنى لست فى حاجة لتغيير ورق الحائط .

س : هل تُعد رحلاتك فى السنوات الماضية إلى دول أسيا ، وأمريكا اللاتينية ، وأخيراً إلى استراليا مع مسرح فوبرتال للرقص ، بديلا جزئيا : لتغير ورق الحائط ؟

ج : أعتقد ذلك ، لقد أفادنى كثيرا هذه الرحلات وكانت لقاءاتى مع أشخاص كثيرين بمثابة خبرة واسعة بالنسبة لى .

س : هل ينطبق هذا على سائر أعضاء الفرقة أيضاً ؟ وهل يشعرون بفائدة هذه الرحلات ؟

ج : اعتقد ذلك . على أن بعضهم يشعر بالإرهاق الشديد نتيجة كل هذا القدر من الرحلات ، ويفضل استغلال الوقت فى إنتاج عمل جديد ، بدلاً من استقلال أتوبيس أو طائرة للقيام برحلة فى بلد ما . ذلك لأن العمل ، وما نتوصل إلى معرفته أثناء البروفات يعد بالنسبة لهم أهم من أى شىء آخر . يستمتع البعض الآخر ، من ناحية أخرى ، بدرجة كبيرة بالسفر ، ويرون أنه يعمل على تجميع أعضاء الفرقة معاً . يضاف إلى ذلك، تمتع بعض أعضاء الفرقة بجمال فائق – ولا أعنى هنا جمال المظهر الخارجى، بالرغم من وجود هذا

أيضاً - يتيح لهم فرص العمل فى عروض تليفزيونية أو الاشتراك فى أجزاء من أفلام جديدة ، وغيرها من الفرص التى تؤدى بكثير منهم إلى ترك الفرقة .

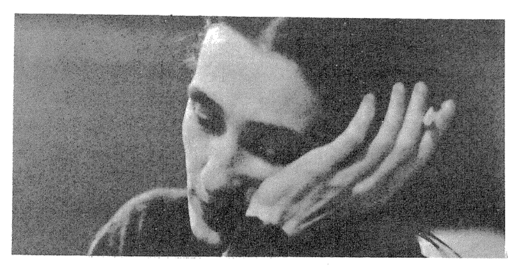
س : هل يعود بعض منهم ثانية إلى الفرقة بعد تركها ؟

ج : نعم ، من حسن الحظ هذا يحدث أحياناً . على أن الفرقة فى تغيّر مستمر ، ولذلك فالأسعار المستمرة تعمل على تجميع الفرقة معاً .

س : من الملاحظ أنك تقدمين فى الوقت الحالى أكثر من مئة عرض فى كل فصل من فصول السنة ، وتقدمين ثلثى هذه العروض خارج مدينة فوبرتال ، مما يعد - بمقاييس الشعب الألمانى - عدداً ضخماً جداً من العروض . على أنه ليس كذلك مقارنة بما تقدمه الفرق الأخرى فى أنحاء العالم . فماذا تقولين عن ذلك ؟

ج : لا أعتقد أنه من الممكن مقارنتنا بأى فرقة أخرى . ذلك لأن كل عضو من أعضاء فرقتنا يشترك بدور ما فى كل عرض من العروض التى نقدمها ؛ أى أن كل فرد يشترك بحوالى مئة وخمسة أدوار فى الفصل الواحد ، مما يعد عدداً ضخماً جداً للفرد الواحد . وبالتالى لا يمكننا مطلقاً أن نقدم أكثر من ذلك . فلن يكون ذلك فى صالح الفرقة ، أو حتى فى صالح العروض . كما أن هذا سيحول العروض إلى روتين ؛ وسيكون هذا بمثابة موت جميع أعمالى إذا ما تحولت إلى روتين .

٢١ ابريل - ١٩٨٢



تنبع من داخلى وتتطور إلى ما هو خارجى

س : لقد قمت منذ بداية هذا الفصل بالسفر لفترات طويلة إلى لندن ثم روما ، كما تقومين الآن بالإضافة إلى ذلك بالعمل مع فلينى * Fellini ، فكيف تجديد الوقت لهذا كله ؟

ج : لا شك أن الوقت بالنسبة لى ، محدود للغاية . ولذلك كان صراعاً عنيفاً بالنسبة لى ووجدت صعوبة كبيرة فى اتخاذ مثل هذا القرار . فلم أكن أعلم إذا كان بإمكانى القيام بمثل هذا العمل أم لا ، ولكننى بعد تفكير طويل توصلت إلى أنه قد لا تتاح لى مثل هذه الفرصة – التى واتتنى دون توقع – ثانية . ولذلك رأيت أنه من الضرورى أن لا أرفض هذا العرض . فطرحت الموضوع على الفرقة ، وبعد المناقشة وافقوا جميعاً ، بل ورأوا أنه من الضرورى قبول هذا العرض . ومن هنا بدأت العمل مع فيللينى .

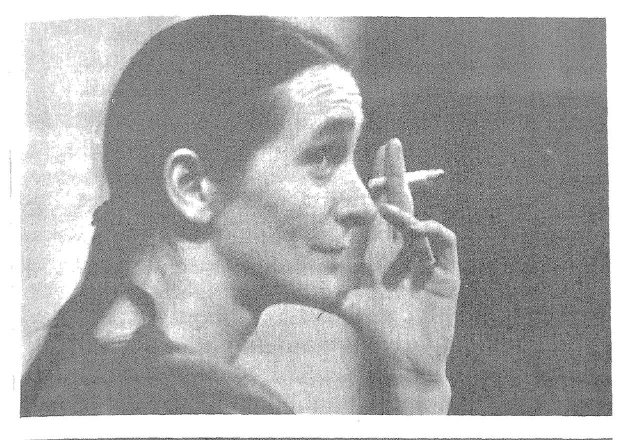
س : ما هو بالتحديد العمل الذى تقومين به مع فيللينى ؟

ج : لقد طُلب منى ذات مرة – مثلاً – أن أقرأ جزءاً من الجريدة عن دوقة كبيرة، ولكنه قيل لى بعد ذلك أن الجزء كان يحكى قصة ملكة كفيفة . ويبدو لى أنى سأرى وأتعلم الكثير عن الأفلام من خلال هذا العمل . وهذا يسعدنى جداً ، حيث إنه نادراً ما تتاح لى الفرصة لرؤية الكثير أثناء سفرى ، كما يسعدنى أيضاً أن أُرشح لعمل كهذا . ولذلك أرى أنه من الضرورى أن أقوم به ، حتى وإن كنت أعانى من ضيق الوقت . فلا يقلقنى كثيراً حلول ميعاد العرض الأول لأى عمل ، فبإمكانى إكماله والإضافة إليه ، حتى وإن كان هذا بعد الميعاد المحدد لعرضه ، ولكنه لا يمكننى مطلقاً أن أرفض عرض العمل مع فيللينى. وقد اشتركت بالإضافة إلى ذلك بعرض ماكبث فى مدينة بوخوم Bochum، وكان لهذا أثره الفعال والهام جداً بالنسبة لى فى تلك الفترة بالتحديد .

س : من الواضح أنك تسافرين كثيراً الآن ولفترات طويلة ، فهل نستنتج من هذا أن النجاح بالنسبة لك يتحقق بقلة فرص العمل ؟

---

* إيطالى الأصل ، ولد عام ١٩٢١ ، ويعمل ممثلاً ومخرجاً . (المترجم)





ج : (تنهد باوش) إننا نعانى بلا شك ، من ضيق الوقت . ولكن هذا لا يعنى أن الوقت أصبح محدوداً لدرجة أننا لا نستطيع عمل بروفات وإنتاج عمل جديد . وبالرغم من أننا اجتزنا فى كثير من المواقف التى شعرنا فيها أنه من الصعب إنتاج أى شىء فى وقت قصير ، فقد كان الحال كما هو عليه الآن عندما أنتجنا باليه فالسات . ولذلك نرى أنه بالرغم من ضيق الوقت ، من المفيد لنا أن نرى أماكن أخرى وأناسا آخرين ، كنوع من التغيير .

س : هل تقصدين بذلك ، السفر ؟

ج : إنه شعور جميل أن يعود المرء إلى بلده بعد رحلة سفر . فحب السفر والحنين إلى الوطن ، فى الغالب ، شيئان متداخلان . ولاأستطيع أن أصف شعورى إلا بقولى أنه يتحتم على المرء ، فى بعض الأحيان ، أن ينظر من النافذة ، أى أن يخرج عن نطاقه الضيق وتتاح له فرصة عمل أشياء مختلفة . على أننى لا أستطيع تعيين الحد الأقصى الذى لا ينبغى تجاوزه .

س : أى حد تقصدين ؟

ج : أقصد بذلك أننى كثيراً ما أتساءل ، إلى متى سيستمر الوضع هكذا ؟ وإلى متى ستظل لدى القدرة والطاقة على العمل بهذا القدر نفسه وبهذه الفاعلية نفسها .

س : لقد ذكرت شيئاً من هذا القبيل منذ خمس سنوات ، فهل أبطأت فى عملك بعض الشىء منذ ذلك الحين ؟

ج : لا ، فى الواقع لم أبطىء نهائياً . فأنا لا أزال أعمل بالمقدار نفسه ، وكل ما فى الأمر أنى تعطلت عن إنتاج عمل واحد أثناء ولادة ابنى ، بالإضافة إلى سفرى للخارج لمدة شهرين ، ولكن بخلاف ذلك ، فأنا أعمل كما كنت تماماً، وبالقدر نفسه .

س : هل أثر إنجابك للطفل كثيراً على حياتك ؟

ج : يصعب على فى الواقع تحديد ذلك . فلاشك أن الأمور قد تغيرت كثيراً بولادة الطفل ، كما أنها ازدادت صعوبة عما كانت عليه من قبل . فقد كانت تتاح لى مثلاً الفرصة أن أذهب مع الفرقة بعد الانتهاء من البروفات إلى أى مكان لشرب الخمر والتحدث والاستمتاع معاً . وكان هذا بمثابة وقت الراحة

الوحيد بالنسبة لى طوال اليوم، ولكن هذا لم يعد متاحاً الآن ، مما يجعلنى أشعر بالندم بعض الشيء. ولا أعنى هنا الندم بكل معنى الكلمة ، أو ربما اختيارى للفظ ليس اختياراً صحيحاً ، فكل ما أقصده هو شعورى فى بعض الأحيان أن كل شيء فى العمل يتم عكس ما أريد ، وأننى لا أستطيع التفكير نهائياً . هذا بالإضافة إلى عدم تمكن من قضاء وقت مع طفلى . ولذلك أريد أن تسير الأمور دون أية عراقيل ، حتى أتمكن من قضاء بعض الوقت مع الطفل .

س : يوحى ما تقولين أن وجود الطفل يعوقك بعض الشيء ، ولكنى متيقن أنك لا تقصدين ذلك ؟

ج : لا ، بتاتاً ، بل بالعكس ، فوجود الطفل يعطينى شعوراً بالأهمية .

س : يضاف إلى ذلك أن باليه فالسات الذى أنتجته بعد ولادة الطفل مباشرة ، تغلب عليه نغمة تفاؤل .

ج : لا أريد أن أبدو تافهة فيما أقول ، أو أننى أتحدث عن بديهيات ، ولكننى أشعر أن هذه معجزة ، إذ أكتشف الآن أشياء جديدة يوماً بعد الآخر ، وأدرك ، كما لم يحدث من قبل ، علاقة كل شيء بالآخر فى جسدى . وأعنى بذلك مثلاً ، أنه لدى ثديين ، أعلم وظيفتهما ، ولكن فجأة أشعر بهذه الوظيفة . نعم أعلم أن هذا شيء بسيط ، ولكنه شعور رائع .

س : هل يؤثر ذلك على عملك بطريقة إيجابية ؟

ج : لا أعرف بالضبط ، ولكنى أعتقد أن أى شيء يحدث ، أيا كان ، له تأثير ما بطريقة ما . كما أشعر أننا كلما تقدمنا فى العمر نصارع من أجل الحب .

س : هل تلجئين الآن إلى طرح بعض الأسئلة عند بداية أى عمل جديد ؟

ج : لقد طرحت بالفعل العديد من الأسئلة ، قام أعضاء الفرقة بالإجابة عليها ، محاولين الوصول من خلال هذه الإجابات إلى فكرة جديدة . ولكن المهم فى كل هذا أن يفهموا الأسئلة جيداً ، حتى يتمكنوا من فهم ما أبغى الوصول إليه . على أننى أطرح فى بعض الأحيان أسئلة لا تقود إلى شيء ، ولا يعنى ذلك أنى غير قادرة على الوصول إلى شيء ، ولكن كلٍ ما فى الأمر أن هذا لا يتوقف علىّ بمفردى . ولذلك أقوم بطرح السؤال ، ويعطى كل شخص فرصة

للتفكير فيه بعض الشيء ، ثم نستمع لإجابة كل منهم عليه ، حتى نستطيع أن نحول ما فى ذهننا إلى كلمات ، تكون بمثابة البداية بالنسبة لنا ، ثم نعدلها ، ونطور فيها .

س : هل هذا يعنى أن الرقصات لا تبدأ بحركة بعينها ، بل بالأحرى تبدأ بمستوى معين من الإدراك أو بعبارة أخرى ، تبدأ من الرأس (الذهن) وليس من القدم ؟

ج : لا تبدأ الحركات بتحريك الأرجل ، ولكننا نبدأ بتأليف مجموعة من رقصات قصيرة ، نقوم فى أول الأمر بحفظها . وكنت حينئذ أخشى أداء أى حركة ، فتنهال على الأسئلة . ولتجنب هذه الأسئلة ، كنت أبادر بطرحها .

س : كيف يؤثر ذلك على مراحل العمل ؟ وهل يجعل ذلك الأمور تسير ببطء ؟

ج : يوثر هذا بكل تأكيد على مستوى السرعة فى العمل . فطرح جميع هذه الأسئلة ، ثم الإجابة عليها كلها ، يستهلك وقتاً طويلاً جداً . ولكنى آخذ هذا فى الاعتبار ، ولذلك أخصص له وقتاً . وعادة ما يشارك كل عضو فى الفرقة برأى ، فننظر فيه ونناقشه معاً ، ثم نختار ما يعجبنا . وعادة مايشاركون بحوالى عشرة أشياء ، يعجبنى منها شيئان .

س : ماهى نماذج بعض الأسئلة التى طرحتيها هذه المرة ؟

ج : من الصعب الإجابة على مثل هذا السؤال فى عبارة واحدة . فقد علق أحدهم ذات مره فقال : هذه كانت المئة والواحد والعشرون سؤالاً الأولى !

س : هل تتذكرين أول هذه الأسئلة ؟

ج : كان فى أغلب الظن سؤالاً عن الكريسماس ، فدائماً ، أو على الأقل فى معظم الأحيان ، أسأل عنه . ولكننى فى كل مرة أطرح سؤالاً مختلفاً عن المرة السابقة . وفى هذه المرة بالتحديد قام كل عضو فى الفرقة بوصف عشاء ليلة الكريسماس ، ذاكراً ما يؤكل بصفة عامة فى مثل هذه الليلة . وبالأمس طرحت أسئلة مثل : من منكم يخشى أن يتسخ بنطلونه ؟ أو متى كانت أول مرة شعرت فيها أنك رجل أو أنك امرأة ؟ وظننت أن هذه الأسئلة جيدة ، ولكنها لم تقدنا إلى شىء . وهذه بصفة عامة نوعية الأسئلة التى أطرحها ولكنى أطرحها فى كل مرة بطريقة مختلفة ، وأفعل ذلك عدة مرات حتى يتغير السؤال تماماً .

س : يبدو لى أن لا علاقة بين هذه الأسئلة وبين الباليه والرقص . فماذا تقولين فى ذلك ؟ وكيف تتحول هذه الأسئلة فى النهاية إلى رقصة باليه ؟

ج : إننا عندما نبدأ لا يكون لدينا ما نبدأ به ، ولكن يتكون لدينا من خلال هذه الأسئلة مجموعة من الأفكار والجمل ، وكأنها مجموعة من المشاهد القصيرة . وتكون بادىء الأمر ، مشاهد متفرقة . ولكننا نبدأ منها ، وعند نقطة معينة نأخذ منها شيئاً نراه مناسباً ، ونربطه بشىء آخر ، وهكذا ، إلى أن تصير هذه الفكرة البسيطة شيئاً كبيراً .

س : لقد ذكرت من قبل فى مؤتمر صحفى بروما أن أعمالك لا تنمو من البداية حتى النهايَة ، بل بالأحرى تنمو من الداخل إلى الخارج ، فمتى يكتمل العمل نهائياً من الخارج ؟ وهل يعتمد ذلك أساسا على ميعاد أو عرض ؟ وهل كنت ستنفقين وقتاً أطول لإنتاج عمل ما إن لم يكن هناك ميعاد محدد للعرض ؟

ج : لا شك أن وجود ميعاد محدد للإنتهاء من عمل ما ، يساعدنى كثيراً . ولا أراه مناسباً أن يقال لى ذات مرة ، لديك عام كامل لإنتاج عمل جديد فأنا أثق أنه إذا استغرقت وقتاً طويلاً فى عمل بعينه ، لن أشعر أنه متكامل ، فمشاعرى تتغير من وقت لآخر ، وربما ما أراه مناسباً اليوم ، لايكون كذلك فى العام القادم .

س : يزعم بعض النقاد أنك بدأتِ فى الآونه الأخيرة ، تدورين فى حلقات مفرغة ، فما ردك على هذا الزعم ؟

ج : يغضبنى هذا الزعم من ناحية ، ويشعرنى بالحزن الشديد من ناحية أخرى . فأنا لا أرى أن هذا صحيحاً . وحتى إن صح هذا ، فهذه الحلقات ما هى إلا حلقات تعبر عن ذاتى وعن شخصيتى . ولاشك أننى سأظل دائماً الشخصية نفسها . ولا أستطيع هنا أن أقول سوى أن أصحاب هذا الزعم لم يتمكنوا مطلقاً من فهم أعمالى .

س : ماذا تقولين إذا طُلب منك أن تكون كالحرباء ؛ وأن تفعلى هذا الشىء بهذه الطريقة اليوم ، وبتلك غداً ؟

ج : إنه أمر مستحيل ومرفوض تماماً ، إذ ينبغى أن يتصرف المرء كما يشاء ، ويفعل ما يقتنع به ، وإلا سيكون عمله غير واقعى . يضاف إلى ذلك أن

كثيرين من أفراد الفرقة ، من أمثال يان ميناريك ، يتضايقون من محاولة تبسيط الأمور ، ويفضلون وجود بعض الصعوبة .

س : هل تشاركينهم نفس الرأى فى هذا الأمر ؟

ج : لا ، فالأمر يستغرق بعض الوقت من الجماهير حتى يقبلوا أعمالنا ويستسيغوها وهذا ما حدث مع باليه فالسات عندما عرضناه فى هولندا . فلم يكن الأمر سهلاً فى البداية . فكل عمل يأخذ مساراً معيناً ، ويتطور إلى أن يظهر فى غاية البساطة فى آخر الأمر . على أن طريقة تفكير يان ونظرائه تعد مصدر تشجيع مستمر لى ، فهى تنبع من شعورهم بأن النجاح لا يأتى ببساطة ، بل يعتمد على تفكير المرء والطريق التى يسلكه لتحقيق ما يريد . فإننا لابد أن نفكر طويلاً حتى نصل إلى ما نصل إليه من أفكار ، فلا تهبط علينا هذه الأفكار من السماء ، بل جميعها أمور نكتشفها شيئاً فشيئاً .

س : أعتقد أن هذا العام هو العام العاشر لك فى مدينة فوبرتال ، أليس كذلك ؟

ج : بلى ، وأعتقد أن العام القادم هو الذكرى السنوية لتكوين الفرقة . إننا دائماً نمزح فى هذا الأمر .

س : هل تشعرين أنك أحرزتِ تقدماً منذ بداية عملك فى هذا المجال رلى الآن ؟

ج : بالكاد أستطيع الإجابة عن هذا السؤال . فندما أشاهد عروضا أُنتجت مبكراً . وهى تعرض ثانية ، تنتابنى مشاعر متداخلة . فأشعر فى بعض الأحيان بالإعجاب الشديد بها ، ولا أستطيع أن أستوعب أننى كنت فى وقت ما قادرة على إنتاج مثل هذه الأعمال الجيدة . وأسأل نفسى ، كيف تمكنت من إنتاجها ؟ وشىء يجعلنى أقول ، حسناً ، لقد تمكنت من إنتاجها فى وقت ما ، ولكننى لا أستطيع أن أنتج مثلها الآن . إنه شعور رائع أن أشاهد أعمالاً قديمة تعرض جيداً ، ولكننى أشعر أنه من المستحيل أن أنتج نفس العمل مرة ثانية بنفس الطريقة . يضاف إلى ذلك أننى أنتج جميع أعمالى فى وقت قصير ، وبالكاد أتذكر كيف تم إنتاجها ؛ مما يجعل العرض مفاجأة بالنسبة لى أنا أيضاً . كما أننى لا أرغب فى إعادة أى شىء بالطريقه نفسها مرة أخرى . فلا أرغب مثلاً أن أعبر عما بداخلى مرة أخرى بالطريقة القاسية نفسها التى عبرت بها فى باليه ذى اللحية الزرقاء مثلاً ؛ ولكن قد أعبر عنه بطريقة مختلفة هذه المرة .

س : هل تفضلين أعمالاً معينة عن الأخرى ؟

ج : يعجبنى ، فى الواقع ، كثيرا من الأعمال . ويعتمد هذا فى أغلب الظن على مدى نجاح كل عمل عند عرضه .

س : هل هناك فرق كبير بين عمل واخر ، لدرجة أنه يؤثر على شعورك تجاه كل عمل ؟

ج : تظل الأعمال بالطبع كما هى ، لا تتغير . ولكن الراقصين الذين ينقلون العمل إلى المتفرجين هم المسئولون عن نقل المعنى . والأمر الغريب أنه من الملاحظ أن أول عرض لأى عمل يكون دائماً أفضل من الثانى .

س : هل تشاهدين جميع العروض التى تُقدمها فرقتك ؟

ج : معظمها .

س : هل تستطيعين حصر عدد العروض التى لم تشاهديها ؟

ج : ربما لا أستطيع عدها على أصابع اليد ولكننى أستطيع حصرها . ويرجع عدم تمكنى من مشاهدة هذه العروض إما لولادة الطفل ، أو لاضطرارى فى حالات نادرة للإنعزال والتفكير فى مشكلة ما ، ولكن باستثناء ذلك أشاهد جميع العروض .

س : لماذا يتحتم عليك فى المقام الأول مشاهدة جميع العروض ؟

ج : (تضحك باوش) ربما لشعورى بأننى ينبغى أن أكون هناك لجلب الحظ ودفع الأذى عن أعضاء الفرقة . يضاف إلى ذلك ، رغبتى فى أن أكون جزءاً من العرض ، فإن لم أشاهده ، فلن أشعر مطلقاً أننى جزء منه . ذلك لأن العرض ، والفرقة ، وباوش أشياء لا تتجزأ . فبينما تعرض الفرقة ، وأنا أجلس لأشاهد ، أشعر أنه عرضى أنا أيضاً .

٢٦ نوفمبر ١٩٨٢

لا أزال فضولية

س : إذا كان قد جاءك أحد ، منذ عشر سنوات ماضية ، وقال لكِ إنكِ ستعملين فى مدينة فوبرتال لمدة عشر سنوات ، هل كنت ستصدقيه ؟

ج : لن أصدقه بالطبع ، فطوال السنوات التى قضيتها فى مدينة فوبرتال كنت أعيش وكأننى سأرحل عنها غداً . ولم يتغير هذا الشعور حتى الآن .

س : لقد تعودت على التقاعد للعمل لمده عام واحد فقط ، وتجديد هذا التعاقد كل عام ، فهل تغير هذا التعود الآن ؟

ج : لا ، لم يتغير مطلقاً . ولكن ليست رغبة لدى فى ذلك ، بل لأنى آخذ فى الاعتبار سائر أعضاء الفرقة . فربما يتركون جميعاً الفرقة فجأة ، ولا يتبقى منهم أحد ليكمل العمل .

س : هل من الجائز أن تكملى عملك فى مكان آخر غير المكان الذى تعملين فيه حالياً ؟

ج : لقد أتيحت لى ، ولعدد قليل من أعضاء الفرقة عدة فرص للعمل فى أماكن أخرى. ولكن لعدم توفر ذلك للفرقة ككل ، وكذلك للظروف الاقتصادية ، لم نتمكن فى ذلك الوقت من العمل فى مكان آخر . ولا يوجد الآن أى احتمال للانتقال إلى مكان آخر .

س : يبدو للناظر من الخارج أن الفرقة قد حققت ، بعد مرور عشر سنوات على تكوينها، نجاحاً كبيراً ، فهل هذا شعورك أيضاً ؟

ج : كل ما أستطيع أن أقوله أننا نعمل بجد كل يوم . ولكن لا تزال هناك أمور صغيرة تشغلنا . ويوجد ما هو أهم منها .

س : هل هذا يعنى أنكِ لم تحققى مع الفرقة أى تقدم خلال السنوات العشر الماضية ؟

ج : لا شك أن إنتاج أى شيء يعطى المرء إحساساً بالثقة ؛ ولاشك أن تمكنى الآن مثلاً من التعبير عن نفسى بطريقة أفضلٍ من الماضى – بالرغم من أننى لازلت احتاج أن أتقدم فى هذا الأمر – يعد تقدماً كبيراً . الأمر الذى لم أستطع أن أحققه مطلقاً فى الماضى إذ كنت أشعر دائماً بالخوف والاضطراب

الشديد . يضاف إلى ذلك معرفتى الآن للكثير ، ليس فقط عن نفسى ، ولكن عن الهيئة بأكملها . أما بالنسبة لإنتاج أعمالى، فيبدو أننى لم أتعلم شيئاً ، إذ يتطلب الأمر أن أبدأ من جديد فى كل مرة فى إنتاج أى عمل ، وأن أخرج فكرة من لاشيء .

س : لقد ذكرت من قبل أنك فى كل مرة تبدئين عملاً جديداً ، ولاتستطيعين حتى أن تتذكرى أبسط الخطوات ، وأسهلها ، أليس كذلك ؟

ج : بلى ، هذا صحيح .

س : ولكنك الان ، بعد التغير الواضح الذى حدث فى طريقة عملك فى السنوات العشرة الماضية لم تعودى تبدئين أعمالك بخطوات ، أليس كذلك ؟

ج : بلى ، هذا ما يبدو ظاهرياً ، إذ يبدو أن الرقص بدأ يقل فى أعمالنا الان عما كان عليه من قبل . ولكن واقعياً ، هذا غير صحيح . فدائماً ما أحاول ، أثناء البروفات ، توضيح أمور تتعلق بأشكال حركية . على أننا عند البدء فى الإنتاج الفعلى للعمل ، تختفى كثير من هذه الحركات ، لتظهر غيرها من الحركات . ولا يعنى هذا أننى أحاول إلغاء الحركات ، بل على العكس ، فأنا أريد الرقص ، ولكن تكمن الصعوبة الحقيقية فى إيجاد السياق المناسب له ، حتى لا يكون عبارة عن مجرد فواصل فى العرض ، بل مكونا للعرض ذاته، ومعبراً عما يريد الراقص أن يقوله .

س : لقد قمت مع الفرقة فى السنوات العشرة الماضية ، بإنتاج نوع جديد من الرقص ، لم يظهر من قبل سواء فى العروض الراقصة أو فى المسرح ، فهل حدث ذلك عمداً ؟

ج : مطلقاً ، فقد حدث بطريقة تلقائية .

س : من أين انبثق هذ النوع الجديد إذن ؟ هل برز نتيجة عدم اقتناعك بأعمالك السابقة مثلاً ؟

ج : لا ، ليس الأمر كذلك . كل ما فى الأمر أننا شعرنا أن هناك ما نريد أن نقوله ، فبدأنا نبحث عن الوسائل التى يمكن من خلالها أن نعبر عنه ، وما حدث ببساطة ، أننا وجدنا بالفعل هذه الوسائل ، التى تنوعت فى أغلب الأحيان من عمل لآخر .

س : لقد قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص ، فى السنوات الماضية ، عروضاً خارج مدينة فوبرتال تساوى تقريباً ضعف عدد ما قدمته فى فوبرتال نفسها. ولاشك أن هذا يعد نجاحاً كبيراً أحرزته الفرقة ، فكيف أثر هذا النجاح على الفرقة؟ هل ساعد ذلك على تجميعها بصورة أكثر من الماضى ؟

ج : يستمتع معظم أعضاء الفرقة ، فى أغلب الظن ، استمتاعاً كبيراً بالسفر ومقابلة شخصيات من بلاد مختلفة ، من مختلف أنحاء العالم ، ويميلون بصفة عامة إلى الترحال . ولا يثنيهم عن ذلك أى شىء ، حتى هؤلاء القادمين من مناطق ذات جو معتدل وشمس ساطعة ، وسماء صافية ، والذين كنت أتوقع أن يفضلوا البقاء فى فوبرتال .

س : هل تؤثر كثرة الترحال بطريقة سلبية على العمل ؟ وهل يستهلك السفر فترات طويلة كان من الأفضل أن تنفق فى العمل ؟

ج : لا أعتقد ذلك ، بالرغم من أننى لا أستطيع أن أنكر أن هذا الشعور ينتابنى أحياناً كثيرة . ذلك لأن الإنتاج الفعلى لأى عمل هو الدافع القوى لإنتاجه . وينقسم الإنتاج إلى مرحلتين ، المرحلة الأولى هى المرحلة التى يتطور فيها العمل ويصل إلى النقطة التى نستطيع أن نقول فيها حسناً ، هذا ما نريد أن نقدمه للجمهور ؛ والمرحلة الثانية ، والتى لا تقل أهمية عن الأولى ، هى العرض الفعلى . ومن هنا ، فالسفر يساعدنا على تحقيق هذه المرحلة الثانية وتقديم عدد هائل من العروض . ولكننا إذا بقينا فى فوبرتال بكل هذا الكم من الرقصات الذى لدينا ، لن نتمكن أن نعرض منه سوى بضعة عروض قليلة لكل رقصة . ومن هنا فالسفر هام جداً بالنسبة لنا .

س : لقد أضيف إليك فى أغسطس الماضى عبء جديد عندما توليت رئاسة قسم الرقص فى فولكفانج بأيسن . فكيف يتناسب هذا مع عملك كرئيسة فرقة فوبرتال للمسرح الراقص ؟

ج : لم أفكر من قبل فى تولى رئاسة قسم الرقص فى مدرسة فولكفانج بأيسن، وعندما طلب من ذلك ، ظننت أنه أمر لن أستطيع القيام به ، إذ لدى ما يكفينى من الأعباء، ولا أملك حتى الوقت اللازم للقيام بالأعمال التى يجب أن أقوم بها . ولكننى ، من ناحية أخرى ، كنت أعلم أنه من الصعب إيجاد رئيس للمدرسة ، يعرف احتياجاتها، ويشعر بالمسئولية تجاهها. ومن هنا

شعرت بمسئولية تجاه هذه المدرسة، وشعرت أنه لا ضرر من التجربة ، فلعلنى أستطيع تحمل هذه المسئولية . والآن ، يمكننى أن أقول ، بعد أن عملت لبضعة شهور بها ، أن الأمور تسير على ما يرام ، وأننى اتخذت القرار السليم . يضاف إلى ذلك ما أشعر به من متعة حقيقية فيما أقوم به ، وتيقن أن تغيراً ما سيحدث بهذه المدرسة . كما أن عملى في المدرسة وعملى مع الفرقة أصبحا الآن ، بخلاف ماكانا عليه فى أول الأمر ، شيئان مرتبطان ومتلازمان . ولايعنى ذلك أنى أتوقع أن ينضم طلاب هذه المدرسة إلى الفرقة ، لا ، مطلقاً ، ولكنى لا أجد عملى فى المدرسة أمراً غريباً ، أو غير مألوف لدى ، كما كان فى بادىء الأمر .

س : كيف يتحقق هذا الارتباط بين العملين من الناحية الفنية technical ؟

ج : إننى أظل فى مدينة إيسن للدراسة والمتابعة بقدر المستطاع ، وأعين نائبين ، أحدهما مسئول عن النواحى الإدارية ، والآخر * عن نواحي الفن . ويكون مسئولو الإدارى على اتصال دائم بى لإبلاغى باللازم . كما أننى أدعو بعض الطلاب المتفوقين للحضور إلى فوبرتال مرة كل أسبوع ، حتى نتمكن من إقامة علاقات وطيدة معاً . فلا أكون مجرد رئيسة تقوم بالتوقيع على الأوراق اللازمة ، بل أعرف الطلاب جيداً وأعمل معهم .

س : هل فى هذا التصرف نوع من الرجوع للأصل ، أى لأصلك ؟

ج : لا ، لا أرى الأمر هكذا . ولكنى بطبيعة الحال دائمة البحث والاكتشاف . ولا أريد أن أبقى فى مكان بعينه الآن ، بل أريد أن أعرف الكثير وأفعل الكثير .

٢٣ ديسمبر ١٩٨٣

* هو جون سيبرون Jean Cebron

بينا باوش

السيرة الذاتية وفهرس الأعمال

٢٧ يوليو ١٩٤٠

– ولدت بينا باوش فى السابع والعشرين من يوليو عام ١٩٤٠ فى مدينة زولينجن Solingen ؛ وكان والدها صاحب أحد المطاعم الكبيرة .

١٩٥٥

– التحقت باوش عام ١٩٥٥ بمدرسة فولكفانج بأيسن ، حيث تعلمت الرقص تحت إشراف كورت يوس Kurt Joss .

١٩٥٩

– أكملت عام ١٩٥٩ الامتحانات النهائية فى مجال الرقص على خشبة المسرح ، وهى امتحانات خاصه بأصول التعليم .

– فازت بجائزة فولكفانج لما أحرزته من إنجازات .

– مُنحت بعثة إلى الولايات المتحدة الأمريكية لإكمال دراستها فى مجال الرقص فى الـ DAAD (أى الأكاديمية الألمانية لتبادل الخدمات) .

١٩٦٠

– التحقت عام ١٩٦٠ بمدرسة يوليارد للموسيقى Juilliard School of Music بولاية نيويورك ؛ وتتلمذت هناك على يد الكثير من أمثال أنطونى تيودور An-tony Tudor ، خوزى ليمون Jose Limon ، والفريدو كورفينو AL Fredo Corvino ، ومارجزيت كراسكى Margaret Craske ، ولوى هورست Louis Horst ، ولا ميرى La Meri وغيرهم .

– عضواً فى فرقتى بول ساناساردو Paul Sanasardo ودونيير فوير Donyer Feuer للرقص .

١٩٦١

– عملت – بالاشتراك مع بول تيلور – فى الباليه الأمريكى الجديد فى دار الأوبر بنيويورك .

١٩٦٣ – ١٩٦٨

– عملت مع فرقة فولكفانج للباليه ، حديثة التأسيس ، حيث كورت يوس مخرجاً .

– اشتركت فى عدد من العروض الداخلية والخارجية (الدولية) ، وكثير من المهرجانات ، من بينها المهرجان الذى عقد فى شفيتسنجن Schwetzingen ، ومهرجان سبوليتوSpoleto ، ومهرجان سالزبورج Salzburg .

– عملت مع جون سيبرون .

١٩٦٨

– قامت بتصميم وإخراج بعض أعمال الباليه ، مثل باليه شذرات Fragnente ، موسيقى : بيلا بارتوك Bela Bartok ، وباليه فى رياح الزمن IN Wind der Zeit ، موسيقى : ميركو دورنر Mirko Dorner .

١٩٦٩

– قامت بتصميم وإخراج أوبرا الملكة الساحرة The Fairy Queen ، تأليف هنرى يورسيل ، وتقديمها فى مهرجان شفيتسنجن .

– فازت بالجائزة الأولى فى مسابقة فن الكوريوجرافيا فى مدينة كولونيا Cologne لتصميم وإخراج باليه فى رياح الزمن .

– أسند إليها ا.د. هانس تسوليج Hans Zullig إدارة ستوديو فولكفانج للرقص.

– عملت بالتدريس فى مدرسة فولكفانج بأيسن .

١٩٧٠

– قُدم لأول مره باليه بعد الصفر Nachnull ، موسيقى : ايفو ماليك Ivo Malec .

– عملت كمصممة رقصات زائرة فى مركز روتردام للرقص بهولاندا .

١٩٧١

– قدمت عام ١٩٧١ عدة عروض فى ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، من بينها عروض قُدمت فى مهرجان كونيتكت ، ومهرجان ساراتوجا .

– تقديم أول عرض باليه حركات للراقصين Aktionen fur Tanzer ، موسيقى : جونتر بيكر Gunter Becker . قدم هذا العرض بعض أعضاء فرقة فولكفانج للباليه ، بتفويض من مسرح فوبرتال .

١٩٧٢

– قامت عام ١٩٧٢ بتصميم وإخراج أوبرا تانهويزر ** Tannhauser التى قدمها بعض أعضاء فرقة فولكفانج للباليه .

– اشتركت فى مهرجان ساراتوجا .

– قامت بتدريس الرقص الحديث .

– عملت كمصممة رقصات لفرقة بول سانا ساردو بنيويورك .

– تقديم العروض الأولى لـ أغنية الهدهدة Wiegenlied ، وأغنية ايها الجعران الصغير طر Maikafer flieg ، و فيلبس ٨٣٦٨٨٥ د.س.ى Philips 836885 D.S.Y ، تأليف بيار هنرى Pierre Henry .

١٩٧٣

– قدمت باوش عام ١٩٧٣ ، عروضاً فى عدة مدن ، كمدينة شتوت جارت Stutt-gart ، وروتيردام ، ومدينة الهاج بهولاندا Den Haag ، ولندن ، ومانشستير .

– فازت بجائزة الترقية للفنانين الشباب فى نورث راين و ستفاليا North Rine Westphalia .

١٩٧٣ / ١٩٧٤

– تولت عام ١٩٧٣/ ١٩٧٤ إدارة مسرح فوبرتال للرقص .

** هذه الأوبر لمؤلف الموسيقى الألمانى وقائد الأوركسترا المرموق ريتشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣ – ١٨٨٣) الذى كان أول من تحمس للصفات الدرامية فى الموسيقى بعد إعجابه بالسيمفونية التاسعة لـ بيتهوفن . كان تانهويزر مغنى من القرن الثالث عشر ، قام بالحج إلى روما ليغفر الله له ذنوبه ؛ وكان هذا موضوع الأوبرا التى ألفها فاجنر والتى تحمل نفس الاسم . (المترجم) .

٥ يناير ١٩٧٤

– عُرضت فى الخامس من يناير عام ١٩٧٤ رقصة فريتس Fritz .

موسيقى : جوستاف مالر Gustav Mahler ، وفولف جانج هوف شميت Wolfgang Hufschmidt .

تصميم الملابس : هرمان ماركارد Hermann Markard ، ورولف بورتك Rolf Bortik .

شارك فى العرض : هيلترود بلانك ، فريتس ، Hiltrud ، مالوى آرودوه Malou Airaudo ، دور الأم ، ، يان ميناريك ، وله اسم آخر ين ميندو ، ، وهو يلعب دور الأب ، شارلوتى بوتلر Charlotte Butler ، الجده ، ، دومنيك ميرسى Dominique Mercy ، رجل يرتدى قميصاً ، ، ريتا لورى كانين Rita ، سيدة صلعاء ، ، أدكورت لاند Ed Kortlandt ، رجل – امرأة ، ، كارلوس أورتاه Carlos Orta ، رجل ، ، تيتس كابرورسما Tjitzke ، سيدة ترتدى فرواً أسود اللون ، ، هاينتس زم Heinz Samm ، رجل بدين ، ، كاتارينا دينى زوت Catherine Denisot ، فتاه ذات ذراعين طويلين ، ، فولف فرنر فولف Wolf Werner Waf ، أنف ، ، مونيكا زاجون Monika Sagon ، فتاة – عجوز – رجل ، ، مونيكا فاكر Monika Wacker ، سيدة تمسك شمسية ، ، يون جفّن John Giffin ، جوا بينالفا Joao Penalva ، تابعان سياسيان ، ، جابريل Gabriel Sala ، رجل يرتدى معطف ، ، فيفيان نيوبورت Vivienne Newport ، فتاة ، .

– عُرضت أيضاً نفس هذه الأمسية المنضدة الخضراء Dergrune Tisch ، تأليف كورت يوس ، و ألعاب رعاة البقر Rodeo ، تأليف أجنيس دو ميل Agnes de Mille .

– قامت باوش بتمثيل دور إيفون فى أوبرا إيفون Yvonne ، تأليف فيتولد جومبرو فيتش Witold Gombrowicz ، موسيقى بوريس بلاخر Boris Blacher .

٢١ ابريل ١٩٧٤

– عُرضت الأوبر الراقصة افيجينيا فى تاورس Iphigenie auf Tauris فى الحادى والعشرين من أبريل عام ١٩٧٤ .

مدة العرض : ساعتان .

موسيقى : كريستوف فيللى بالد Christoph Willi bald Gluch

تصميم الملابس والديكور : بينا باوش ، ويورجن دراير Jurgen Dreier

شارك فى العرض : مالاوايرودو ، افيجينيا ، دومنيك ميرسى ، أورست ، ، آدكورت لاند ، بيلاديوس ، ، كارلوس أورتا ، توس ، ، كولين فينران Colleen Finneran يون جفّن John Giffin ، ميديا ، ، يوزفينا آنا آندى كوت ،كليتيمنسترا، تيتس كابرورسما ، إليكترا ، ، هانس بوب ، أجاممنون ، ، وقام كل من يوز فينا آنا آندى كوت ، وهيلترود بلانك ، وكاتارينا دينى زوت ، وكولين فيزان ، وتيتس كابرورسما ، ومارجريت هوجن برجر Huggenberger ، وشارلوتى بوتلر ، وريتا لورى كانين ، وفيفيان نيوبورت ، ومونيكافاكر بدور الكاهنات . وقام كل من يون جفّن ، ورالف جرانت Ralph Grant ، وكارلوس أورتا ، أرنالدو ألفارى Arnaldo بدور كليتمنسترا . وكذلك قام كل من يون جفن ، ورالف جرانت ، وهانس بوب ، وأرنالدو ألفار بدور الحراس .

١٩٧٤

– قامت باوش بتصميم وإخراج عرض رباطتا عنق Zwei Krawatten .

– تقديم عرض ارتجال الجاز الحر Free Jazz Improvisation حيث يقوم دتلف شونبرج Detlef Schonenberg بعزف الآلات الإيقاعية ، وجونتر كريست مان Gunter Christman بعزف الترومبيت .

٨ ديسمبر ١٩٧٤

– تقديم موسيقى راقصة على نمط أغانى البوب القديمة بعنوان سوف أصحبك للناصية Ich bring dich un die Ecke ، إخراج كارل كيندل Karl Keindl . شارك فيها جميع الراقصين الذين ذكرت أسماؤهم أعلاه . انقسمت هذه الموسيقى الراقصة إلى خمسة أجزاء على نمط خمس أغانى منفصلة ؛ الأولى ، أداء ين ميندو ، الثانية ، مالو آيدادو ، ودومنيك ميرسى ، الثالثة ، ميشائل دى كامب ، وآدكورت لاند ، ،دومنيك ميرسى ، والرابعة يوزفينا آنا آندى كوت ، والخامسة ، ماربيس ألت ، ومالو آيرادو ، وميشائل دى كامب ، ويوزفينا آنا آندى كوت ،

* هى مجموعة من آلات الطرب فيها كمنجتان عاديتان وكمنجة واحدة كبيرة ، وكمنجة واحدة قرارية . (المترجم) .

وكولين فيزان ، وآدكورت لاند ، ويولاندا مايد ، ودومينك ميرس ، وين ميندو ، وفيفيان نيوبورت .

– عرضت فى هذه الأمسية أيضاً مدينة كبيرة Gro Bstadt ، تأليف : كورت يوس .

٢٣ مايو ١٩٧٥

– عرضت باوش ، بالاشتراك مع هانس بوب الأوبرا الراقصة أورفيوس ويوريديكى Orpheus und Eurydike فى الثالث والعشرين من مايو عام ١٩٧٥ .

مدة العرض : ساعتان وخمس عشرة دقيقة .

موسيقى : كريستوف فيللى بالد جلوك

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : دومنيك ميرس « أورفيوس » ، مالو آيرادو « يوريديكى » ، مارليس ألف « الحب » . قام بتقديم المشهد المعبر عن الحزن كل من : مارليس ألت ، بدروبيش Pedro Bisch ، هيلترود بلدنك Hiltrud Blanch ، تيتس كا برورسما ، سوكوبر ، ميشائل دى كامب ، لا زلو فينى فيز Laszlo Fenyves ، كولين فيزان، لايوس هورفات Lajos Horvath ، مارجريت هوجن برجر ، ستيفانى ماكون Stephanie Macoun ، يولاندا ماير ، ين ميندو ، فيفيان نيوبورت ، باربارإباسوف ، مونيكا فاكر ، بارى فيلكنسون .

كما قدم المشهد المعبر عن العنف كل من : هاينتس زم ، ميشائل دى كامب ، ين ميندو. مارليس ألت ، بدرو بيش ، هيلترود بلانك ، تيتس كابرورسما ، سوكوبر ، لازلو فينى فيز ، كولين فيزان ، لايوس هورفات ، مارجريت هوجن ، برجر ، ستيفانى ماكون، يولاندا ماير ، فيفيان نيوبورت ، باربار باسوف ، مونيكا فاكر .

قدم المشهد المعبر عن السلام كل من : مونيكا راجون ، هاينتس زم ، نارليس ألت، هيلتررود بلانك ، سوكوبر ، فيفيان نيوبورت ، باربار « باسوف » مونيكا فاكر ، بدرو بيش ، تيتس كابرودسما ، ميشائل دى كامب ، لازلو فينى فيز ، مولين فيزان ، لايوس هورفات ، مارجريت هوجن برجر ، ستيفانى ماكون ، يولاندا ماير ، ين ميندو ، بارى فيلكنسون .

قدم المشهد المعبر عن الموت كل من : هاينتس زم ، ميشائل دى كامب ، ين ميندو ، مارليس ألت ، بدرو بيش ، هيلترود بلانك ، تيتس كا برورسما ، سوكوبر ، لازلو فينى فيز ، كولين فيزان ، لايوس هورفات ، مارجريت هوجن برجر ، ستيفانى ماكون ، يولاندا ماير ، فيفيانتيوبورت ، باربارا سوف ، مونيكا فاكر ، بارى فيلكنسون .

٣ ديسمبر ١٩٧٥

– عُرض باليه قربان الربيع Fruhlingsopfer فى الثالث من ديسمبر عام ١٩٧٥ ، وهو باليه مكون من ثلاثة أجزاء .

تأليف : بينا باوش .

مدة العرض : ساعتان .

موسيقى : ايجور سترافنسكى Igor Stravinsky

تعاون مع باوش : هانس بوب

تصميم الملابس والديكور : رولف لورتسك .

– عُرضت أيضاً رياح غربية Wind von West .

موسيقى : موسيقى قصة قصيرة تُغنى (١٩٥١)

شارك فيها : يوزفينا آنا آندى كوت ، ين ميندو ، ادكورت لاند ، تينس كابرورسما ، مونيكازاجون ، نارليس ألت ، بدرو بيش ، هيلترود بلانك ، سوكوبر ، فيرناندو كورتيتو Fernando ، ميشائل دى كامب ، اسكو ادمندسون Esco Edmondson ، لازلو فينى فيز ، كولين فيزان ، لايوس هورفات ، نارجريت هوجن برجر ، يولاندا ماير ، ستيفانى ماكون ، فيفيان ينوبورت باربارا باسوف ، هاينتس زم ، مونيكا فاكر ، بارى فيلكنسون .

– تقديم عرض الربع الثانى Der Zweite Fruhling .

** هى حركة موسيقية ينبغى أن تكون شديدة السرعة ، بالإضافة إلى وجوب تجنبها للعاطفة (المترجم) .

الموسيقى : ثلاث قطع موسيقى سهلة ، تعزف على البيانو بواسطة عازفين يعزفان بكلتا اليدين ، وهى : قالس (١٩١٥) مكون من ثلاث قطع موسيقية على الناى (١٩١٩) : القطعة الأولى : ثلاث قطع موسيقية على رباعية وترية * (١٩١٤) مهداة إلى أرنست أنسرمت Ernest Ansermet .

القطعة الثانية : سكرتو ** ، والثالثة ، غناء مضبوط . هذا بالإضافة إلى رقصة التانجو للاوركسترا بطيئة الحركة (١٩٤٠ - ١٩٥٣) ، ثمانى آلات مصغرة (١٩٢٠ - ١٩٦١) : الفرتو * . يضاف إلى ذلك أيضاً خمس قطع موسيقية سهلة تعزف على البيانو بواسطة أربع أيد ، منها : الاندانتى ** (١٩١٧) ، ثمانى الات مصغرة (١٩٢٠ - ١٩٦١) : لارغيتو * .

اشترك فيها : فيفيان نيوبورت ، ميشائل دى كامب (وقاما بدور الزوج والزوجة المتقدمين فى السن) ، يورفينا آنا آندى كوت ، كولين فيزان ، ين ميندو ، مارليس ألت (وقاموا جميعاً بدور الذكريات) .

- تقديم عرض قربان الربيع Das Fruhlingsopfer ، والصور فيه مأخوذه من صور للأوثان فى روسيا (١٩١٣) .

الموسيقى : موسيقى قربان الربيع نفسها .

شارك فيه : مارليس زلت ، هيلترود بلانك ، تيتس كاربورسما ، سوكوبر ، يورفينا آنا آندى كوت ، كولين فيزان ، مارجريت هوجن برجر ، ستيفانى ماكسون ، يولاندا ماير ، فيفيان تيوبورت ، باربارا باسوف ، مارى - لويز تيلى - Marie Luise Thiele ، مونيكا فاكر ، بدروبيش ، فيرناندو كورتيزو ، جاى ديتو Gvy De-tot ، ميشائل دى كامب ، اسكو ادمندسون ، لازلوفينى فيز ، لوتس فورستر Lutz Forster ، وإرفن فريتشه Erwuin Fritsche ، لايوس هورفات ، آدكورت لاند ، ين ميندو ، هاينتس زم ، بارى فيلكنسون .

---

* متوسط فى سرعة العزف .

** إحدى السرعات التى تحدد الأداء الأوركسترالى والغنائى ، وهى ما بين المتوسط فى السرعه والشديد البطء .

* المتوسط فى البطء .

١٥ يونيو ١٩٧٦

– تقديم رقصة الخطايا السبع المميتة The Seven Deadly Sins

مدة العرض : ساعتان وربع .

موسيقى : كورت فايل Kurt Weill

النصوص تأليف : برتولد برخت

أخرجت الرقصة بالتعاون مع : هانس بوب

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

– عُرضت أيضاً الخطايا السبع المميتة للمواطن البسيط Die Sieben Tobsunden der Kleinburger .

شارك فيها : آن هولنج Ann Holing ، آن الأولى ، ، يوزفينا آنا آندى كوت ، آن الثانية ، تسولت كتسرى Zsolt Kelszery ، فيللى نت Willi Nett ، زيجفرند شميت Siegfried Schmidt ، أوسكار بورج شتاللر ، العائلة ، ، هيلترود بلانك ، تيتس كابرورسما ، أليزابيث كلارك ، سوكوبر ، كولين فيزان ، مارجريت هوجن برجر، ستيفانى ماكون ، يولاندا ماير ، فيفيان نيويورت ، باربارا باسوف ، مونيكا زاجون ، مونيكا فاكر ، بدرويش ، فيرناندو كورتيتو ميشائل دى كامب ، أسكو ادميندسون ، لازلو فينى فيز ، لايوس هورفات ، آدكورت لاند ، ين ميندو ، هانس بوب ، هاينتس زم ، بارى فيلكنسون .

– تقديم عرض لا تخشوا شيئاً Furchtet Euch nicht الذى استمد بعض الأغانى والقطع الموسيقية من أوبرا الشحاذين The Three Penny Opera ، و موسيقى الشحاذين الصغيرة The Little Threepenny ، و نهاية سعيدة Happy End ، و قداس الموتى برلين The Berlin Requiem ، وقيام وسقوط مدينة ماهوجنى The Rise and Fall of the City of Mahagonny .

شارك فيه : ميتسيشيلد جوس مان Mechthild Grossmann ، آن هولنج ، كارن رازيسناك Karin Rasenack ، أيش لويكرت Erich Leukert ، نارليس ألت ، هيلترود بلانك ، تيتس كا برورسما ، أليزابيث كلارك ، سوكوبر ، يوزفينا آنا آندى كوت ، كولين ميزان ، مارجريت هوجن برجر ، ستيفانى ماكون ، يولاندا ماير ، فيفيان

نيوبورت ، باربارا باسوف ، مونيكا زاجون ، مونيكا فاكر ، بدرو بيش ، فرناندو كورتيتسو ، ميشائل دى كامب ، اسكو ادميندسون ، لازلو فينى فيز ، لايوس هورفات ، آدكورت لاند ، ين ميندو ، هانس بوب ، هاينتس زم ، بارى فيلكنسون.

٨ يناير ١٩٧٧

– تقديم عرض ذى اللحية الزرقاء – بينما كان يستمع إلى شريط مسجل لأوبرا بيلابرتوك بعنوان قلعة الدون ذى اللحية الزرقاء . يتألف هذا العرض من عدة مشاهد .

مدة العرض : ساعتان متواصلتان دون استراحة .

تعاون فين مع باوش : رولف بورتسك ، ماريو سيتو Mario Cito ، هانس بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

اشترك فيه : مارليس ألت ، ين مينو – أرنالدو ألفارى ، آنا مارى بيناتى ، هيلترود بلانك ، نيتس كابروسما ، فيرناندو كورتيتو ، ماريون سيتو ، أليزابيث كلارك ، جاى ديتو ، ميشائل دى كامب ، مارى ديلينا ، اسكو أدموندسون ، يوزفينا آنا آندى كوت، كولين فيزان ، يون جفّن ، آدكورت لاند ، لويز ب. لياج ، يولاندا ماير ، فيفيان نيوبورت ، بارباراباسوف ، هانس بوب ، مونيكا زاجون ، هاينتس زم ، مونيكا فاكر .

٢٦ مايو ١٩٧٧

– تقديم أغنية تعالى أرقص معى Komm tanz mit mir ، المبنية على الأغانى الشعبية القديمة .

مدة العرض : ساعتان متواصلتان دون استراحة .

تعاون مع باوش : رولف بورتسك ، رالف ميلدا Ralf Milde ، هانس بوب

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : يوزفينا انا آندى كوت ، جيسبرت روش كامب Gisbert Ruschkanp – أرنالدو ألفارى ، أنا مارى ببناتى ، هيلترود بلانك ، تيتس كابرورسما ، فيزناندوكورتيتو ، ماريون سيتو ، أليزابيث كلارك ، جاى ديتو ، مارى ديلينا ، اسكو ادموندسون ، كولين فيزان ، يون جفّن ، آدكورت لاند ، لويز ب . لياج ،

يولاندا مايرا ، ين ميندو ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، هانس بوب ، مونيكا زاجون ، هاينتس زم ، مونيكا فاكر .

مايو / يونيو ١٩٧٧

– تقديم عرض الخطايا السبع المميتة في مدينتي نانسي Nancy ، وفيينا Vienna .

أغسطس ١٩٧٧

– تقديم عرض الخطايا السبع المميتة و قربان الربيع في برلين ، و ذي اللحية الزرقاء في بلجراد ، و ؛ الخطايا السبع المميتة في بروكسل .

٣٠ ديسمبر ١٩٧٧

– تقديم أوبريت رحيل ريناتا Renate Wandert aus .

مدة العرض : ثلاث ساعات .

الموسيقى : تتألف من أغاني بطيئة وغيرها من الأغاني ، وضربات موسيقية معينة يعزفها كل من برج مان – ليجراند Bergmann Legrand ، وجريجور ، ومانسيني Mancini ، ورودجيرز ، وشولتس – ريشل Schulz - Reichl ، وفنكلر ، وفرانس شميت ، وماكس شتز .

تعاون مع باوش : رولف بورتسك ، ماريو سيتو ، هانس بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

اشترك فيها : مالاو آريادو ، ماريليس ألت ، أرنالدو و ألفاري ، آنا ماري بيناتي ، هيلترود بلانك ، تيتس كا برور سما ، فيرناندو كورتيتو ، ماريون سيتو ، ماري ديلينا ، يوزفينا آنا آندي كوت ، يون جفّن ، آدكورت لاند ، لويزب .لياج ، دومنيك نيرس ، يولاندا ماير ، ين ميندو ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، جاك أنطوان بتاروتس ، إلين بيكون Elaine Picon ، مونيكا زاجون ، هاينتس زم ، دانا روبن سابيرو Dana Robin Sapiro ، مونيكا فاكر ، آريش لويكرت .

٢٢ أبريل ١٩٧٨

– تقديم مقطوعة أخذها من يدهـــا ، وقادها إلى داخل القلعة ، بينما تبعهما الآخرون .

تأليف : بينا باوش .

مدة العرض : ساعتان ونصف تقريباً .

تعاون مع باوش : أولا بلوم دويتر U la Blum Deuter ، هانس ديتر كينبل Hans Dieter Knebel انجبورج فون ليبتسايت Inqeborg von Liebezeit ، كللوس مورجن شترن Klaus Morgenstern ، كاتارينا شوماخر Schumacker .

تصميم الديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : سوناتشيرفينا Sona Cervena ، يوزفينا آنا آندى كوت ، ميتسيشلد جروس مان ، هانس ديتر كينب ، رودولف لوتريرج ، دومنيك ميرسى ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، فولكر سبنجلر ، فيتاس زيبليشيل Vitus Zeplichal .

عرضت هذه المقطوعة أول مرة فى مدينة فوبرتال فى التاسع من نوفمبر عام ١٩٧٨

(ولكن لم يشارك فيها فى هذه المرة فولكر سبنجلر)

٣٠ مايو ١٩٧٨

– تقديم عرض قهوة موللر .

مدة العرض : ثلاثون دقيقة تقريباً .

موسيقى : هنرى بورسيل .

تصميم الديكور : رولف بورتسك .

شارك فيه : مالاو آيراودو ، بينا باوش ، ميريل تانكارد Meryl Tankard ، رولف بورتسك ، دومينك ميرسى ، يان ميناريك .

تصميم الرقص : جيرهارد بونر Gerhard Bohner ، جيجى – جيورجيه كاتشوليانو ، هانس بوب .

يونيو ١٩٧٨

– تقديم عرض تعالى ، أرقص معى فى أمستردام فى مهرجان هولندا .

٩ ديسمبر ١٩٧٨

– تقديم مقطوعة كونتاكت هوف kontakthof .

مدة العرض : ساعتان وخمس وأربعون دقيقة .

موسيقى : شارلى شابلين ، أنطون كاراسى ، يوان لايوساس Juan Liossas ، نينو روتا Nino Rota ، ين سبيليوز Jean Sibelivs ، وغيرهم .

تعاون مع باوش : رولف بورتسك ، ماريون سيتو ، هانس بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : أرنالدو ألنارى ، جارى أستين كراكير Gary Austin Cracker ، فيرناندو كورتيتو ، إليزابيث كلارك ، يوزفينا آنا اندى كوت ، لوتس فورستر ، يون جفّن ، سيلفيا كسل هيم Silvia Kesseiheim ، اد كورت لاند ، لويز ب. لياج ، مارى ديلينا ، بياتريس لبوناتى ، آنا مارتسن ، يان ميناريك ، فيفيان نيويورت ، ارتور روز نفلد Arthur Rosenfeld ، مونيكا زاجون ، هاينتس زم، ميريل تانكارد ، كريستيان ترولاس .

يناير / فبراير ١٩٧٩

– جولة حول دول جنوب شرق آسيا لتقديم قربان الربيع و الخطايا السبع المميتة .

١٣ مايو ١٩٧٩

– تقديم مقطوعة آريس .

مدة العرض : ساعتان وخمسة وأربعون دقيقة .

موسيقى : بيتهوفن ، موتسارت ، رحمانينوف Rahmaninov ، شومان ، بنيا مينو جيجلى Berjamino Gigli ، وأحد المتخصصين فى علم توافق الأصوات .

تعاون مع باوش : ماريون سيتو ، وهانز بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : أرنالدو زلفارى ، آنا مارى بيناتى ، ماريون سيتو ، جارى استين كروكير ، فيرناندو كورتيتو ، أليزابيث كلارك ، يوزفينا آنا آندى كوت ، لوتس فورستر ، يون جفّن ، سيلفيا كسل هيم ، آد كورث لاند ، مارى ديلينا ، بياتريس لبوناتى ، آنا مارتن ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، آرتور روزن فلد ، مونيكا زاجون ، هاينتس زم، ميريل تانكارد ، كريستيان ترولاس ، مونيكا فاكر .

مايو ١٩٧٩

– دعوة فرقة فوبرتال للمسرح الراقص إلى برلين لتقديم عرض آريس في مايو ١٩٧٩ .

– تقديم عرض قهوة موللر في مدينة نانسى .

يونيو ١٩٧٩

– تقديم عرض الخطايا السبعة المميتة و ذى اللحية الزرقاء في باريس في يونيو ١٩٧٩ .

سبتمبر ١٩٧٩

– الاشتراك بعرض ماكبث في مهرجان البايتاف ببلجراد في سبتمبر عام ١٩٧٩ .

ديسمبر ١٩٧٩

– تقديم مقطوعة أسطورة العفة Keuschheits legende فى ديسمبر عام ١٩٧٩ .

مدة العرض : ثلاث ساعات تقريباً .

موسيقى : نينا روتا ، روبين / سفين : جيروشوين Gershwin ، جورج بولنجر Georges Boulanger ، بيتر كرويدير Kreuder ، برناباس فون جيزى Barnabas von Geczy ، وغيرهم .

النصوص : أوفيد Ovid ، رودلف ج. بند نج ، فرانك فيدى كند wedekind ، وغيرهم .

عاون فيها : ماريون سيتو .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك

اشترك فيها : أرنالدو ألفارى ، آنا مارى بيناتى ، جارى استين كروكير ، يوزفينا آنا آندى كوت ، لوتس فورستر ، ميتسيشيلد جروس مان ، هانس ديتر كينبل ، ادكورت لاند ، بياترس لبوناتى ، آنا مارتن ، يان ميناريك ، نازاريس باناديرو ، ايزابيل ريباس سيرا ، آرتور روزن فلد ، مونيكا زاجون ، هاينتس زم ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سوبيك ، ميريل تانكارد ، هيدى تيجيدر Heide Tegeder .

٢٧ يناير ١٩٨٠

– موت رولف بورتسك ، مصمم الديكور وصديق بينا باوش .

١٨ مايو ١٩٨٠

– تقديم عرض ١٩٨٠ .

مدة العرض : ثلاث ساعات وربع تقريباً .

موسيقى : داولاند ، ويلسون ، بيتهوفن ، ديبوس ، برامز ، اليجار ، أغانى شعبية انجليزية قديمة ، أغانى شكسبير ، فرانسيس لا ، بينى جودمان ، فرانس هوهن برجر Hohenberger ، وعارف بعلم توافق الأصوات .

تعاون مع باوش : هانس بوب ، كلاوس مورجن شترن .

تصميم الديكور المسرحى : بيتر باست (متبعاً فى تصميمه شكل رولف بورتسك)

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فى العرض : آنا مارى بيناتى ، لوتس فورستر ، ميتسشيلد جروس مان ، هانس ديتر مينبل ، آدكورت لاند ، مارى ديلينا ، بياتريس لبوناتى ، آنا مارتن ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، نازاريس باناديرو ، ايزابيل ريباس سيرا ، آرتور روزن فلد ، مونيكا زاجون ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سوبيك ، ميريل تانكارد ، هيدى تيجيدر ، رولف جون أرنستو (ساحر) ، آرتوزوكل (عازف كمان) ، ماكس فالتر .

يونيو ١٩٨٠

– الاشتراك بعرض أسطورة العفة فى مهرجان المسرح بميونخ .

يوليو / أغسطس ١٩٨٠

– جولة حول دول جنوب أمريكا لتقديم عروض كونتاكت هوف و قهوة موللر ، و قربان الربيع .

٢١ ديسمبر ١٩٨٠

– تقديم مقطوعة باندونيون في الأول والعشرين من ديسمبر عام ١٩٨٠ .

مدة العرض : ثلاث ساعات تقريباً .

الموسيقى : موسيقى التانجو لأمريكا اللاتينية .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت Mathias Burkert ، وهانس بوب .

تصميم الديكور : جرالف ادزير هابين .

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فيها : مالاو آيرادو ، آنا ماري بيناتي ، ميتسشيلد جروس مان ، آورس كوف مان ، هانس ديتر كينبل ، باتريس لبوناتي ، آنا مارتن ، دومنيك ميرسي ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، نازاريس باناديرو ، ايزابيل ريباس سيرا ، ارتور روزن فلد ، ين لورنت ساسبورتي ، جانوس سوبيك ، ميريل تانكارد ، هيدي تيجيدر ، كريستيان ترولاس .

يناير / فبراير ١٩٨١

– تقديم عرض قهوة موللر في ايطاليا ، في مدينتي بارما ، وتورين .

مايو ١٩٨١

– دُعيت فرقة فوبرتال في مايو ١٩٨١ لتقديم عرض باندونيون في التجمع المسرحي ببرلين .

يونيو ١٩٨١

– قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص عرض شامل لجميع أعمالها لأول مرة في مهرجان مسرح العالم بكولونيا .

صيف ١٩٨١

– تقديم ١٩٨٠ و كونتاكت هوف بأفينيون في صيف عام ١٩٨١ ، و كونتاكت هوف في مدينه البندقية في العام نفسه .

٢٨ سبتمبر ١٩٨١

– مولد الطفل رولف سالومون Rolf Salomon فى الثامن والعشرين من شهر سبتمبر عام ١٩٨١ .

فبراير ١٩٨٢

– تقديم عروض أسطورة العفة و قهوة موللر فى باريس ؛ و قهوة موللر ، و قربان الربيع ، و ١٩٨٠ فى فينا .

مايو ١٩٨٢

– القيام بجولة حول دول استراليا فى مايو عام ١٩٨٢ ، والاشتراك أثناءها فى مهرجانات آدليدا Adelaide Festival بعروض بلوبيرد و كونتاكت هوف ، و١٩٨٠ .

١٧ يونيو ١٩٨٢

– تقديم أول عرض لمقطوعة فالس على مسرح كاريه Theater Carre بأمستردام.

مدة العرض : أربع ساعات تقريباً .

موسيقى : فالس ، السلام الجمهورى ، شوبيرت ، شومان ، تينو روسى ، أيت بياف .

تصوير : فريدريك لبوير Leboyer .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت ، هانس بوب .

تصميم الديكور : أولريش برج فلدر .

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فيها : مالاو أريادو ، ياكوب أندرسون ، آنا مارى بنياتى ، بنيدكت بيلليت Benedicte Billiet ، ماتياس بوركرت ، يوزفينا آنا آندى كوت ، ميتسشيلد جروس مان ، زرسى كوف مان ، آدكورت لاند ، بياتريس لبوناتى ، يان ميناريك ، نازاريس بناديرو ، هيلينا بيكون ، هانس بوب ، آرتور روزن فلد ، مونيكا زاجون ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سوبيك ، ميريل تانكارد ، كريستيك ترولاس ، فرانيس فيت ، فيتسيس زيبليشل .

– قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص في هذا اليوم نفسه أيضاً عرض قربان الربيع و أسطورة العفة في مهرجان هولندا بأمستردام .

٤ يوليو ١٩٨٢

– تقديم أول عرض لـ فالس في مدينة فوبرتال .

سبتمبر / أكتوبر ١٩٨٢

– تقديم عرض ١٩٨٠ ، و كونتاكت هوف بمدينة لندن ، و قهوة موللر و١٩٨٠ بروما .

٣٠ ديسمبر ١٩٨٢

– تقديم مقطوعة القرنفل .

مدة العرض : ساعتان ونصف تقريباً .

موسيقى : شوبرت ، جيرشوين ، ليهار ، لويز أرم سترونج ، صوفي تاكير ، كونيس جونز Quincey Jones ، ريتشارد توبر ، وغيرهم .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت ، وهانس بوب .

تصميم الديكور : بيتر باست .

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج

شارك فيها : ياكوب أندرسون ، آنا ماري بيناتي ، بنيدكت بيلليت ، ماتياس بوركرت، لوتس فورستر ، كومي ايشيدا Kyomi Ichida ، ارسى كوف مان ، آدكورت لاند ، آنا مارتن ، دومنيك ميرسي ، يان ميناريك ، نازاريس باناديرو ، هيلينا بيكون ، هانس بوب ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سوبيك ، فرانسيس فيت .

يناير / فبراير ١٩٨٣

– تقديم عرض كونتاكت هوف في مدينة بروكسل ، وعرض باندونيون في كل من باريس وليون .

فبراير ١٩٨٣

– قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص عرض كونتاكت هوف في فبراير عام ١٩٨٣ في كل من زيوريخ ، ولوزان ، وسانت جاللين ، وبازل أثناء جولتها حول سويسرا .

مايو ١٩٨٣

– تقديم عرض القرنفل للمرة الثانية في مهرجان المسرح بميونخ ، بعد أن أجريت عليها بعض التعديلات بعد عرضها في المرة الأولى .

يوليو ١٩٨٣

– تقديم عرض كونتاكت هوف في ميلان ، وكل من القرنفل و ١٩٨٠ في مدينة البندقية ، وكل من فالس والقرنفل في أفينيون .

أكتوبر ١٩٨٣

– قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص في الأسابيع التي عقدت في مسرح هامبورج للمسرح الراقص – لتقديم عروض فرق المسرح الراقص الألمانية الراسخة والحرة – عرضاً شاملاً للأعمال التالية : ذو اللحية الزرقاء ، ١٩٨٠، كونتاكت هوف، و قهوة موللر .

يناير ١٩٨٤

– تقديم عروض ذي اللحية الزرقاء ، كونتاكت هوف ، و تعالى ، أرقص معي في فرنسا ، و عرض قهوة موللر في إيطاليا .

١٢ مايو ١٩٨٤

– تقديم مقطوعة صرخة سمعت فوق الجبل .

مدة العرض : ساعتان وربع تقريباً .

موسيقى : بيلي هوليداي ، هنري يورسيل ، هاينريش شوتس Heinrich Schutz ، تومي دورسي Tommy Dorsey ، فلكس مندلسون – بارثولدي ، أرول جارنر ، فريد أستير Fred Astaire ، بوريس فيان ، جيري موليجان Gerry Mulligan ، جوني

هودجس ، انديكو كاروزو Enrico Carusp ، لوزين بوير ، وموسيقى ايرلانديه هادئه .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت ، وهانس بوب .

تصميم الديكور : بيتر باست .

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فيها : ياكوب أندرسون ، آنا مارى بيناتى ، بنيدكت بيلليت ، ماتياس بوركرت، جون فرنسوا ديرور ، دومنيك دوجينسكى ، يوزفينا آنا آندى كوت ، لوتس فورستر ، كومى ايشيدا ، آرسى كوف مان ، سيلفيا كسل هيم ، ادكورت لاند ، بياتريس لبوناتى ، ميلانى كارن ليان ، إلينا مانيون ، آنا مارتن ، دومنيك ميرسى ، يان ميناريك ، نازاريس باناديرو ، هيلينا بيكون ، آرتو روزن فلد ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سوبيك ، فرانسيس فيت ، وأوركسترا ماريون للكبار.

مايو / يونيو / يوليو ١٩٨٤

– جولة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وزيارة لوس انجيلز أثناء الألعاب الأولمبية ؛ وكذلك تقديم عروض قربان الربيع و قهوة موللر ، و ذى اللحية الزرقاء و ١٩٨٠ فى نيويورك وتورونتو .

سبتمبر ١٩٨٤

– تقديم عرض كونتاكت هوف و ١٩٨٠ فى ستوكهولم ، و قهوة موللر وفالس فى هامبورج .

١١ نوفمبر ١٩٨٤

– إحياء ريناتا تهاجر بعد العرض الأول لها .

ديسمبر ١٩٨٤

– تقديم عرض كونتاكت هوف بمدينة ليلى بفرنسا .

الهــوامش

الرقص والتحرير :

١ – أرنست بلوخ ، عن فلسفة الموسيقى Zur Philosophie der Musik ، فرانكفورت، ١٩٧٤، ص ٧ .

٢ – مفهوم علماء الإجتماع عن أسلوب التأثير ، مأخوذ من حول قضية المدينة Uber den Pro-zeB der Zivilisation لنوربرت زلياس ، مجلدان ، فرانكفورت، ١٩٧٦ . رأى إلياس أن هذا المفهوم هو البعد لطبيعة الإنسان الداخلية . ونوع من التهذيب لتصرفاته وغرائزه ، وعلاقة ذلك بطبيعته الخارجية وبالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع .

٣ – برتولد برضت ، عضو صغير للمسرح Kleins Organon Fur das Theater ، فى الأعمال المتكاملة ، المجلد السادس عشر ، فرانكفورت ، ١٩٧٧ ، ص ٦٩٨ .

٤ – المرجع السابق ، ص ٦٩٩ .

٥ – المرجع السابق ، ص ٦٩٣ .

٦ – المرجع السابق ، ص ٦٨٠ .

٧ – انظر الهامش رقم ١ .

٨ – نوربرت إلياس ، حول قضية المدينة ، انظر الهامش رقم ٢ .

٩ – المرجع السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٦ .

١٠– المرجع السابق ، ص ٢٠ .

١١– المرجع السابق ، ص ١١ .

١٢– المرجع السابق ، ص ١٠

طقس الربيع :

١– لم يُعرض الأجزاء الثلاثة حتى الآن ، إلا الجزء الأول .

الخطايا السبعة المميتة :

١ – لهذا الهامش والهوامش التالية ، أُنظر السيرة الذاتية لبرتولد برخت لكلاوس فولكر ، ميونيخ فينا ، ١٩٧٦ ، ص ١٩٦ .

٢ – برتولد برخت ، الأخراج المسرحى للـ خطايا السبع المميتة للطبقة البرجوازية مقتبسة من الأعمال المتكاملة لبرتولد برخت ، فرانكفورت ، ١٩٧٦ ، المجلد السابع ، ص ٢٨٥٩ .

أخذها من يدها :

١ – أجريت بعض التعديلات فى هذا العمل بعد العرض الأول له فى بوخم ، والوصف الوارد هنا متعلق بنص فوبرتال .

قهوة موللر :

١ – تُعرض هذه المقطوعة فى صورة مطولة ، ولكن المحتوى نفسه لا يتغير . يتعلق الوصف الوارد هنا بما جاء فى العرض الأول للعمل .

٢ – قام بهذا الدور مصمم الديكور رولف بورتسك ، الذى كان يهتم بإعطاء مساحة كافية للراقصين يتحركون فيها .

أسطورة العفة :

١ – جيورج باتالى ، Der Heilige Eros (L'Erotisme) ، فرانكفورت / برلين / فينا ، ١٩٧٤ ، ص ٧.

١٩٨٠ :

١ – مُقتبسة من مقالة التاريخ يسير فوق حمير ميتة Die Geschichte veitet auf toten Gaulen ، لهورست لوبى فى المرأة Der Spiegel ، رقم ٢٨ ، ٧ يونيو ١٩٨٠ ، ص ١٥٧ .

باندونيون :

١ – هيلموت كراسيك ، فكرة حزينة يمكن لك أن ترقصها Ein trauriger Gedanke den man tanzen Kam فى المرأة ، رقم ٢٤ ، ١٤ يونيو ١٩٨٤ ، ص ١٩٢ .

٢ – المرجع السابق ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

القرنفل :

١ – أجريت بعض التعديلات فى هذا العمل بعد العرض الأول لها . فقد أضيف مثلاً خمسة مهرجين ، وتغير ترتيب بعض أجزائها ، وأضيفت بعض الأجزاء للبعض الأخر ، وتغيرت الملابس . يتعلق الوصف الوارد هنا بما جاء فى العمل بعد إجراء التغيرات .

صرخة سمعت فوق الجبل :

١ – قارن هنا مفهوم والتر بنيا مين عن الملاك التاريخى كما تطور فى رسائله عن التاريخ . أرجع إلى حول مفهوم التاريخ Uber den Begriff der Geschichte فى الأعمال المتكاملة ، فرانكفورت ، ١٩٨٠ . المجلد الأول ، رقم ٢ ، ص ٦٩٧ .

٢ – باستثناء تقديم مشروع عرض ماكبث في بوخم ، وعرض فالسات بأمستردام ، يعد عرض صراخة سمعت فوق الجبل ثاني عرض ، بعد ١٩٨٠ لا يقدم في دار الأوبرا ، بل يقدم على مسرح بفوبرتال . وقد رأيت أهمية ذكر هذه النقطة حيث إن جميع أعمال بينا باوش تستغل جميع إمكانات المسرح الذى تعرض عليه . ومثال لذلك دلالة الصور المرسومة على أرض خشبة المسرح في عرض فالسات . ويعد أخذ السمات المعمارية في الاعتبار من الملامح البارزة والمميزة لفرقة فوبرتال للمسرح الراقص (ومن أمثلة ذلك ، ماحدث في عرض فالسات عندما استغل حمل إحدى الراقصات واستخدم كجزء أساسى في الرقصة) . ومن هنا فجميع الأعمال تستمد مادتها من مواقف واقعية تحدث في وقت بعينه ومكان بعينه . ولذلك فالراقصون على المسرح أشخاص حية ، وليسوا أنماطاً ، بل شخصيات متفردة من الصعب استبدالها . ويحتم هذا على الفرقة أن تبحث وتعرف جيداً إمكانات المكان الذى ستعرض فيه ، إذا كانت تعرض في بلد أو مكان جديد .



نبذة عن المؤلفين

يوخن شميت ***Jochen Schmidt***

– ولد شميت عام ١٩٣٦ فى مدينة بوركن ، فست فاليا .

– قام بدراسة الاقتصاد القومى فى مونستار ، كولونيا ، وميونيخ .

– يعمل كناقد مسرحى وناقد للرقص لجريدة فرانكفورت اليومية بصفة خاصة .

– يعيش فى مدينة دوسلدورف .

– قام فى صيف عام ١٩٨٤ بتنظيم مهرجان نورث – راين فست فاليا الدولى الأول ، واسماه نيويورك وما قبل .

نوربرت سيرفوس ***Norbert Servos***

– ولد عام ١٩٥٦ .

– أكمل دراسته فى مجالات المسرح ، والسينما ، والتليفزيون ، واللغة الألمانية والفلسفة فى بون وكولونيا .

– عمل كمرشد درامى ، مساعد منتج ، محاضر ، وناشر .

– كان منذ عام ١٩٧٨ ولمدة خمس سنوات عضواً فى تحرير مجلة الباليه الدولية الشهرية .

– عمل منذ عام ١٩٨٣ كصحفى حر لعدة مجلات ، وجرائد ، وشركات إذاعية ، كما عمل أيضاً فى مجال التأليف ، وتصميم الرقصات .

من أهم مؤلفاته :

* مجلد عن الشعر الحديث بعنوان : صور فى ضوء معاكس Bilder bei GE-GENLICHT كولونيا ، ١٩٧٥ .

* كتاب عن الرقص بعنوان مسرح بينا باوش الراقص Tanz Theater von Pina Bausch أمستردام ، ١٩٨٢ .

* تأليف مشهد لفيلم تليفزيونى بعنوان : القصة فى إيقاع ٣/٤ Geschichte in Drei-vierteltakt ARD ، ١٩٨٣ .

* تصميم وإخراج رقصة أنا لا أحمل قلبى داخلى Ich trage das Herz nicht in mir لمسرح البرج بفرانكفورت ، ١٩٨٣ .

جيرت فيجلت Gert Weigelt :

– ولد عام ١٩٤٣ .

– أتم دراسته فى مجال الرقص فى برلين وكوبينهاجن .

– سعى إلى إيجاد عمل احترافى فى مجال الرقص فى ستوكهولم (رويال أوبرا باليه) وفى هولندا مسرح هولاندا للرقص .

– وجه اهتمامه عام ١٩٧٥ إلى التصوير ، مما دفعه للدراسه فى أكاديمية الفنون بكولونيا .

– يعمل كمصور حر لأغلب مجلات الرقص المعروفة ، وقد قام بتصوير كتب فى هذا المجال .

محتويات الكتاب

رقـم الإيـداع / ٧٤٥٠ / ١٩٩٥
دولی ٩٧٧ - ٢٣٥ - ٣٩٢ - x
مطابع المجلس الأعلى للآثار



Bibliotheca Alexandrina
0234836